

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury  
(Kulturologie)

Kateřina Doleřalov

# Dvorsk tanec v italsk ran renesanční kultuře

Courtly Dance in Italy's Early Renaissance Period

Diplomov práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 15. 8. 2007

Kateřina Doležalová  


# Obsah

Úvod .....	5
I. CO PŘEDCHÁZELO - DVOJE KOŘENY .....	7
I. 1. Tanec očima Bible .....	8
I. 1.1. David nebo Salomé? .....	8
I. 1.2. Tanec kolem zlatého telete .....	9
I. 1.3. Zkáza Babylonu .....	11
I. 1.4. Apokalypsa .....	12
I. 1.5. Postoj středověké církve .....	13
I. 1.6. Realita, to jest rady a zapovězení .....	16
I. 2. Antika jako taneční inspirace .....	18
I. 2.1. Vznik hudby a tance .....	19
I. 2.2. Harmonie sfér .....	20
I. 2.3. Zlatá střední cesta .....	22
I. 2.4. Pyrrhiché, válečný tanec .....	23
I. 2.5. Renesanční odezvy .....	24
II. SYMBIOZA .....	26
II. 1. Ambice dvorského tance .....	28
II. 2. Taneční praxe .....	30
II. 2.1. Tanec jako společenská povinnost .....	30
II. 2.2. Plesová zábava .....	34
II. 2.3. Divadelní podívaná .....	37
II. 3. Kde a jak se tančilo .....	41
II. 4. Kdo byli „Maestri di danza“ .....	43
II. 4.1. Domenico da Piacenza (da Ferrara) .....	43
II. 4.2. Antonio Cornazano .....	45
II. 4.3. Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio .....	46
II. 4.4. Lorenzo Lavagnolo a další .....	47
II. 5. Taneční teorie ve spisech .....	49
II. 5.1. De arte saltandj & choreas ducendj (O tanečním umění a choreografii) .....	50
II. 5.2. Libro dell'arte del danzare (Kniha o tanečním umění) .....	52
II. 5.3. De pratica seu arte tripudii (O praxi čili tanečním umění) .....	53
II. 6. Co činí tanec tancem (Stavební prvky tance) .....	55
II. 6.1. Misura a Memoria .....	56
II. 6.2. Misura di terreno .....	58
II. 6.3. Aire .....	59
II. 6.4. Maniera .....	59
II. 6.5. Taneční kroky .....	60
II. 7. Hudba .....	61
II. 8. Vzdělání a volný čas .....	63
II. 9. Ženy a tanec .....	67
II. 9.1. Ženy v tanečních traktátech .....	69
II. 9.2. Co bylo pro koho? .....	71
II. 9.3. Veřejné a privátní .....	71
II. 9.4. Erotika v tanci .....	74

Závěr .....78

Abstract .....80

Použitá literatura .....81

Seznam vyobrazení .....87



# Úvod

Ve své práci bych se chtěla věnovat jednomu z nejstarších období evropské taneční historie, kterým je 15. století, doba přelomu středověku a renesance, kdy se začínala rodit naše moderní evropská kultura. V souvislosti se změnou atmosféry doby vzniká i svébytné a specifické „taneční umění“, které klade nové a vysoké nároky na své učitele i žáky. Transformuje se z tance lidového: z instinktivní a bezprostřední aktivity přístupné všem se stává nejprve intelektuální záležitostí nové elity - dvorské společnosti, která si jej hbitě a s radostí osvojuje jako jeden z nejbystřejších projevů kultivovanosti lidské duše.

Nejpohotověji reagovala na změnu dobové atmosféry Itálie. Nově nabyté sebevědomí v oblasti humanitních a přírodních věd se projevuje i v oblasti tance. Vznikají první teorie, které se pokoušejí o racionální zachycení tvorby tanečního pohybu a jeho klasifikaci. Tato taneční pojednání pocházejí z rukou italských aristokratů, jejichž ambicí bylo pozvednout taneční teorii na srovnatelnou úroveň s vědou a uměním. Základní taneční principy a pravidla, kterým se budu na následujících stránkách věnovat, se staly elementárními prvky pozdější taneční vědy.

Cesta k tanečnímu umění, jak jej vnímáme dnes, ovšem nebyla nikterak přímočará. Křesťanský a židovský ritus, který naši evropskou kulturu po staletí ovlivňoval a dodnes ovlivňuje nejsilněji, tanec ve své podstatě (pokud nesloužil Bohu) přísně zakazoval a vnímal jako hřích. 15. století vyrůstalo z těchto kořenů, stejně jako z kořenů kultury antické, která měla k tanci přístup zcela jiný. Proto jsem považovala za důležité dotknout se v první části své práce popisu a vnímání tance v biblických a antických pramenech.

Renesanční kultura ovšem vykvetla ve zcela jiný druh lidské sebejistoty, která se zásadním způsobem projevila i v chápání a přijímání tance. Italské „*quattrocento*“ poprvé rozkrylo rozmanité aspekty tanečního umění, jež mu byly do té doby skryty a které mu zůstaly vlastní až do dnešní doby. Budu se věnovat tanci v jeho funkci společenské, diplomatické a estetické, jak se projevovala v 15. století. Zároveň se budu snažit vystihnout specifické role, které tanec sehrával v mezilidské komunikaci: tanec jako zážitek individuálního prožívání, tanec jako zážitek ze hry mezi mužem a ženou, tanec v roli povolené „společenské erotiky“ i jako zážitek kolektivního prožívání kulturní identity. Pozornost bude věnována také tanci jako jednomu z mála druhů umění, v němž je

dominantní role přisuzována ženám a nikoli mužům, a v neposlední řadě úloze a statusu tanečního mistra, který byl tím, kdo „vyslovoval“ tehdejší taneční ideál.

Cílem mé diplomové práce je předložit čtenáři základní obraz faktů a událostí, který by vedl k hlubšímu poznání taneční situace v 15. století a jež by měl sloužit jako průvodce po dlouhé cestě tolerance k chápání a přijímání tance v jeho společenském a genderovém kontextu.

Vzhledem k neutěšenému stavu domácí odborné literatury vztahující se k tématu tvoří podstatnou část mé práce citace dosud do češtiny nepřekládaných primárních tanečních textů. Hlavními zdroji mého studia a překladů jsou biligvní italsko-anglické publikace Adama Smithe „Fifteenth-century dance and music: the complete transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza“, komentované vydání spisu Guglielma Ebrea „De practica seu arte tripudii“ Barbary Sparti a obsáhlá italská práce Alessandra Pontremoliho a Patrizie LaRocca „Il ballare lombardo“.

## I. Co předcházelo - dvoje kořeny

„*Ten, kdo se nedovede zřít tance, nedojde radostí nebeských.*“<sup>1</sup> Tak hovoří dominikánský kazatel Étienne de Bourbon v jednom ze svých exempel. Tanec byl v očích středověké církve hříchem a těžko bychom v historii západní Evropy dokázali vystopovat epochu předcházející 15. století, kde by byla častěji na pořádku dne diskuse o tanci.

Křesťanství, které přišlo do středověké Evropy, způsobilo zásadní obrat ve vnímání lidského těla a tělesnosti vůbec. Starověká antická kultura měla k lidskému tělu velmi pozitivní přístup, a jak tvrdí Le Goff, „ani antické doktríny, v nichž má duše výsadní postavení, neznají žádnou ctnost, ani dobro, na nichž by tělo nemělo svůj podíl“<sup>2</sup>. Křesťanskou normou byl pravý opak: tělo je žalářem duše a pouze skrze tělesné utrpení lze dojít království nebeského.

Jak vyplývá z křesťanské ideje, hodnotou přestalo být lidské tělo samo o sobě a veškerá pozornost a péče o něj. Stejně tak činnost, která se tělem zaobírá či dokonce sama spočívá v tělesné aktivitě, je pokládána za špatnou, ne-li přímo za hříšnou.

---

<sup>1</sup> Étienne de Bourbon. *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* (cca.1256), In Arcangeli. *Davide o Salomé?* Treviso-Roma: Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche & Viella, 2000, s.78.

<sup>2</sup> J. Le Goff. *Středověká imaginace*. Praha: Argo, 1998, s. 114.

## I. 1. Tanec očima Bible

Nahlédněme nejprve, jak tanec vnímá Kniha knih, která udává směr evropskému myšlení už po staletí. Bible je poměrně zdrženlivá co se tance týká a mnoho příkladů v ní nenalezneme. Zastavme se nejprve u dvou dobře známých příkladů tance sólového, které se v ní objevují. Je jím náboženský tanec krále Davida pro oslavu Hospodina a svůdný tanec Salomein.

### I. 1.1. David nebo Salomé?

Dva příklady sólového tance, jež se objeví v Bibli, vyslovují možná vůbec nejjasněji onen propastný rozdíl mezi tancem, který může sloužit Bohu, a tancem bez Boha, který je hříšný: král David a tanečnice Salomé. Oba tančili, ale každý z nich „využil“ tanec jako prostředek k cílům diametrálně odlišným. Král David si zvolil tanec, aby se zalíbil Bohu. Salomé tančila pro stolní společnost, aby se zalíbila Herodovi a získala hlavu Jana Křtitele. Nepramení z těchto dvou obrazů základní „archetypy“ tanečnicka v našich myslích, které nás tak zneklidňují? Davidův rituální náboženský tanec je mužným vyznáním víry. Salomein tanec je ženským sváděním, navíc podnícený touhou po smrti člověka.



1. Benozzo Gozzoli: *Tanec Salomé* (1461-2)

Muž koná náboženskou povinnost, zatímco žena vybízí k hříchu, smilstvu, ba dokonce k vraždě.

Víme, že historii, jak ji známe dnes, „psali“ spíše muži. Aby nebyli muži tolik uváděni v pokušení ženskou krásou, vytvořili si pro sebe a tím tedy pro celou společnost ideál ženy, která by se Salomé podobala co nejméně, a Salomé dávali jako nejohroživější příklad. Krása ideální dámy 15. století nebyla svůdně rozkošná, ale podobala se spíše madoně, nebesky nevinné v tváři, umírněné a nadmíru cudné, jako kdyby všechny ženy snily po nocích nejvíce po neposkvřněném početí... zkrátka, opatrovaly se ženám tyto ctnosti a



2. Sandro Botticelli: *Tanec Davidův* (1485-1500)

vysoké morální ideály, aby mužská touha po ženském těle ještě více nerostla. Jak budeme číst v traktátech starých tanečních mistrů: žena, tančí-li, má být střídma, nepůsobit vyzývavě, v tanci nedělat příliš velké pohyby (přestože by je dokázala), aby nebylo vidět tělo, klopat zrak a mnoho dalších věcí, které by ji měly chránit před přílišnou extroverzí. Tančí-li žena, nesmí být tančící Salomé, hříšnou nad hříšné, ale spíše nebeskou bytostí na obláčku, který se lehounce vznáší po prostoru. Takový je raně renesanční ideál.

### I. 1.2. Tanec kolem zlatého telete

V Bibli nalezneme na několika málo místech i kolektivní formy tance. Takové případy známe ze Starého Zákona dva, oba v Druhé knize Mojžíšově. První z nich zatím pouze naznačuje jisté choreografické uspořádání průvodu, který směřuje k modlitbě: „*Všichni spatřili tvůj průvod, Bože, Průvod mého Boha, mého Krále, do svatyně. Napřed šli zpěváci, za nimi hudebníci, uprostřed s bubínky dívky*“ (Žalm 68, 25-26). Podruhé se „tančí“ potom, co Židé zázračně projdou mořem a vidí, jak Bůh vrhl vody na Egyptany: „*Tu vzala prorokyně Mirjam, sestra Áronova, do ruky bubínky a všechny ženy vyšly za ní s bubínky v tanečním reji. A Mirjam střídavě s muži prozpěvovala: ‚Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil, smetl do moře koně i s jezdcem‘*“ (Exodus, XV, 20-21).

Třetí situace, kdy se ve Starém Zákoně objevuje tanec, už není oslavou Hospodina; jedná se o pravý opak, tanec kolem zlatého telete, tedy modloslužbu. Potom, co se Mojžíš vrátí z hory s Desaterem v rukou, vidí, že jeho lidé zmalomyslněli, odvrátili se od Hospodina, nechali si ulít zlatou modlu a nabytou hojnost začali oslavovat křepčením kolem ní: „*Tu Jozue uslyšel, jak lid hlučí, a řekl Mojžíšovi: ‚V táboře je válečný ryk‘. Ale on odpověděl: ‚To nezní zpěvy vítězů, to nezní zpěvy poražených, já slyším hlas rozpustilých písní‘. Když se Mojžíš přiblížil k táboru a uviděl býčka a křepčení, vzplanul hněvem, odhodil desky z rukou a pod horou je roztříštil*“ (Exodus XXXII, 17- 19).

Mojžíš se (pochopitelně) velice rozhněval a rozhodl se neposlušný lid potrestat. Noc poté padlo asi 3000 osob, často rukou jejich blízkých, zkrátka všichni ti, kdo se odvrátili od Boha.

Obraz lidu, který se odvrátil od Boha a tancem začal uctívat modlu, je zlomovým bodem pro další vnímání a interpretaci tance v historii. Od této chvíle navždy bude tanec v očích křesťanských učitelů představovat riziko, které hrozí každé z „oveček“, jakmile se, byť jen v myšlenkách, začne zaobírat tancem. Tanec, který není součástí náboženského rituálu, je nebezpečný, protože dává zapomenout na Boha. A ten, kdo zapomene, bude potrestán nejvyšším trestem, i kdyby měl zahynout rukou svého bližního.

Radost a živelné veselí z pohanských dob ovšem nešlo ani ve středověku tanci odebrat. Lid ve středověku samozřejmě tančil, a to hojně, byla to jedna z mála zábav, kterou si mohl dopřávat v podstatě kdykoliv a kdekoliv byla chvíle volného času a trocha prostoru. Takový tanec měl ovšem pramálo společného s náboženským rituálem, který byl jediný přípustný pro křesťanskou ideologii.



3. Filippino Lippi: *Uctívání zlatého telete* (cca. 1500)

### I. 1.3. Zkáza Babylonu

*„Už nikdy nebude osídlen, nebude obydlen po všechna pokolení. Žádný Arab si tam nepostaví stan, pastýři tam nenechají odpočívat stáda, nýbrž divá zvíř tam bude odpočívat, v jejich domech bude plno výrů, přebývat tam budou pštroši, běsové tam budou poskakovat. V jeho palácích budou výt hyeny a v chrámech rozkoše šakalové. Jeho čas se přiblížil, jeho dny nebudou prodlouženy.“*

(Izaiáš, XIII, 20-22)

Tuto pasáž Starého Zákona, která zdánlivě o tanci vůbec nehovoří, využívají středověcí kazatelé ve svých exemplech jako varování před nežádoucími účinky tance: Jakub z Vitry<sup>3</sup> v jednom ze svých velikonočních kázání interpretuje biblické verše jako fantastickou alegorii o zvířeckosti a démoničnosti těch, kteří tančí. Je pozoruhodné, že to jsou hlavně ženy a nikoliv muži, na které se snáší jeho kritika.

Ve svém exemplu vysvětluje, že *„jako pštroši nejsou praví ptáci, protože nemají schopnost létat, tak ti, kdož tančí, nejsou praví křesťané.“*<sup>4</sup> Ženský hlas, který vede často ostatní tanečnice, je přirovnán k houkání výrů, nočních zvířat, která budou ve dnech zkázy obsazovat lidská obydlí. Na tomto místě vzpomíná i Sirény, které svým hlasem lákaly muže ke smrti. Stejně tak ženský zpěv, který přivábí muže k tanci, jej strhává k hříchu.

V rámci toho velkolepého obrazu je rozpracován obraz o tanečních zábavách a Jakub z Vitry před nimi ostře varuje: démoni navštěvují právě taneční veselice, kde přivádějí chlípíky k nedovoleným stykům a svazkům. Tanec je přirovnáván doslova k bordelu (!) jako místu poznamenaném d'áblem, které přitahuje ženy a za nimi muže, a jako se ptáci chytají do sítí, tak jsou prvně ženy (a po nich muži) vlákávány do d'áblovy léčky.

---

<sup>3</sup> Francouzský kazatel působící v 1. polovině 13. století, účastnil se několika křížových výprav.

<sup>4</sup> Arcangeli. *Davide o Salomé?* Treviso-Roma : Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche & Viella, 2000, s.73.

### I. 1.4. Apokalypsa

Jeden z nejuhrančivějších obrazů se nám nabízí ve Zjevení Janově. Velkolepý obraz zkázy lidstva vrhá strašlivé světlo i na tanec, alespoň v jedné z křesťanských interpretací z první poloviny 14. století. Zaostřeno na tanec jako dílo zkázy:

*„A zatroubil pátý anděl. A viděl jsem, jak hvězdě, která spadla z nebe na zem, byl dán klíč od jícnu propasti; otevřela jícen propasti a vyvalil se dým jako z obrovské pece, a tím dýmem se zatmělo slunce i všechno ovzduší. Z dýmu se vyrojily kobylky na zem; byla jim dána moc, jakou mají pozemští škorpióni. Dostaly rozkaz neškodit trávě na zemi ani žádné zeleni ani stromoví, jenom lidem, kteří jsou označeni Boží pečeti na čele. Ale nebyla jim dána moc, aby zabíjely, nýbrž aby je po pět měsíců trýznily; byla to trýzeň, jako když škorpión bodne člověka. V ty dny budou lidé hledat smrt, ale nenajdou ji, budou si přát zemřít, ale smrt se jim vyhne. Ty kobylky vypadaly jako vyzbrojená válečná jízda; na hlavách měly něco jako zlaté věnce, tvář měly jako lidé, hřívu jako vlasy žen, ale zuby měly jako lvi. Měly jakoby železné pancíře a jejich křídla hřmotila, jako když množství spřežení se řítí do boje. A měly ocasy jako škorpióni a v nich žihadla, aby jimi trýznily lidi po pět měsíců. Nad sebou měly krále, anděla propasti, hebrejským jménem Abaddon, to znamená Hubitel.“*

(Jan, IX, 1-11)

Co naznačil Guillaume Peyraut ve 13. století<sup>5</sup> o hanebnosti tance, to dovedl ke svému vrcholu dominikán Domenico Cavalca o sto let později.<sup>6</sup> Jeho interpretace Zjevení si všímá detailů a velice pečlivě je přirovnává k jednotlivinám ženského tance. Velice umně pracuje s obrazotvorností, protiklady světla a tmy, statiky a dynamiky, důstojnosti a divoké živelnosti. Dalo by se říci, že Cavalcova interpretace Zjevení Jana, které je už samo o sobě velmi sugestivní, je jakousi „fantazií na fantazii“, fantaskní výklad fantaskní předlohy: *„dým, který se valí z průrvy, je zápachem chlípnosti, která zatemňuje slunce, tj. společenství zbožných, kteří mají za úkol prosvětlovat tento svět.“*<sup>7</sup>

Už Guillaume Peyraut jasně rozeznává ve skočných pohybech bestí obraz tančících žen: *„Totiž z dýmu, čili tohoto zápachu chlípnosti vznikají tance a tyto skoky a poskoky na způsob kobilek; takže je jisté, že kdyby uvnitř nebouřilo srdce, nehnuly by se ani venku končetiny. A Svatý Jan poté dodává, že se podobají koňům připraveným k boji...to znamená,*

<sup>5</sup> Guillaume Peyraut (nar. cca. r. 1200) byl opatem dominikánského kláštera v Lyonu, městě, kde se v jeho době konaly dva ekumenické koncily. Byl o generaci mladší než Jakub z Vitry a platil za neúporného kazatele a řečníka. Mezi jeho četnými spisy je i *Summa de vitiis* hovořící o tanci, vydaná kolem roku 1236. Více o Peyrautovi viz. kap. I. 1.5.

<sup>6</sup> Dominikánský kněz Domenico Cavalca (+1342), přepracoval a doplnil tehdy stále velmi čtenou Peyrautovu *Summu de vitiis* a vydal ji pod názvem *Pungilingua*.

<sup>7</sup> Arcangeli, *op.cit.*, s. 75.



že nad jejich jízdou bdí samotný ďábel, který je nutí takhle poskakovat; a chovají se jako koně před bitvou... tyto kobyly mají na hlavách něco jako koruny; a to odkazuje na koruny a ozdoby, které v čele tance nosí ty hanebnice... a obličej kobilek se podobají lidským - to jsou obličej hříšných dívek, jen že z černé a sinavé se dělá bílá a rudá. Tak by Bůh mohl říci: neznám tě, protože nejsi taková, jakou jsem tě stvořil (!). A je záměrné, že mají v Janově vidění kobilek vlasy žen, protože tyto ženy jako by byly mrtvé. A zuby jako lvi – svědčí to o tom, jak jsou kruté, a označují své vlastní duše, které vraždí, a nic nehledí na ty, kdož je milují. A proto jsou ve zbroji, protože na ně neplatí žádný trest ani hrozby ...A proto ten šum křídel, jako bujarost vřavy jejich skoků a tanců...“<sup>8</sup> A to, že budou škodit po pět měsíců, vysvětluje Guillaume Peyraut jako přesnou paralelu s obdobím mezi Velikonocemi a podzimem, kdy se koná nejvíce venkovních slavností s tancem, na veřejnosti, „a člověk se nejspíše nechá vábit marnivým divadlem a tanci.“

### I. 1.5. Postoj středověké církve

Jak tedy vyplývá z uvedených biblických pasáží, světský tanec znamenal pro církev velké nebezpečí, a tak byla z její strany vyvíjena velká snaha, aby dala svým věřícím dostatečně najevo, že tanec pokládá za hanebnost, a že je třeba se mu vyhnout, aby člověk uspěl při posledním soudu.<sup>9</sup>

Jedním z prvních, kdo zformuloval záporný postoj církve k tanci, byl Jakub z Vitry, jehož sugestivní obrazy si předávali z ruky do ruky a připomínali posluchačům ve svých kázáních generace a generace církevních bratří.

První, velmi jednoduchý obraz Jakuba z Vitry praví: „*Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus*“<sup>10</sup>, tanec je kolo, v jehož středu je ďábel. Tanec ve formě kruhu byl ve 12. století skutečně nejčastější taneční formou a na lidových veselících, kdy se tančival okolo jedné osoby, páru či jednoduše kolem stolu, mohl dosti věrně připomínat biblický tanec kolem zlatého telete.

---

<sup>8</sup> Arcangeli, op.cit., s. 75.

<sup>9</sup> Vznikaly i teorie o vzniku tance. Jednu z nich zapsal německý kazatel Johannes Nider: „...tanec poprvé prováděl býk, který se démonicky zjevil na březích Nilu, a staří Egypťané ho začali uctívat napodobujíce jeho pohyby...“ Aby bylo možno lidem přiblížit a odůvodnit tak velkou změnu ve vnímání tance a jeho „božský“ původ vyměnit za špatné a hříšné (neboť lidský „materiál“ zůstával stále tentýž), museli křesťanští učenci a kazatelé použít veškerou svou fantazii, aby byli schopni svému (většinou negramotnému) publiku sdělit pravidla hry.

<sup>10</sup> Jakub z Vitry. *Sermones vulgares*. vyd. kolem roku 1200.

Druhou formou, která se v tanci objevovala neméně často, byl zástup tanečníků vedených jedním z nich, který často zpíval nebo držel v jedné ruce jednoduchý hudební nástroj, např. bubínek. Ani tuto taneční formu nenechává Jakub z Vitry bez povšimnutí a dosti nevybíravě hodnotí vedoucího tance, v tomto případě ženu: je „...jako kráva, která má na krku zvonek a jde v čele stáda, aby ji ostatní následovaly. Jenže ten zvonek, který zní, to je ďábel...a jako honec, který nechce ztratit svůj dobytek, když slyší její zpěv, může si říci: ještě jsem ji neztratil.“<sup>11</sup> Podobné metafory stáda se objevují i v dalších spisech, kromě jiného dobytka jsou pranýřována především prasata, s kritikou, že když se jedno vydá na cestu, ostatní jej bez přemýšlení následují.

Žena, která zpívá, je „jako vábnička lovců, aby přilákala a polapila křepelky: zvábené jejím hlasem, ostatní ženy se stávají obětí tance, jež je tenaty ďáblými.“<sup>12</sup>

Od 12. století se v rámci filosofické a teologické reflexe tance začíná diskutovat také z pohledu etického, což na dlouhou dobu ovlivňuje i literaturu náboženskou. V knihách vydávaných žebravými řády je ovšem tanec v každém případě hoden odsouzení, což bylo kodifikováno už mnoha koncily v raném středověku. Jako určitý vzor sloužil spis *De vera et falsa poenitentia* připisovaný Svatému Augustinovi, který koloval po Evropě už od konce 11. století. V něm se tvrdí, že chce-li hříšník cele dosáhnout božího odpuštění, musí se vzdát světských zábav a her. Jak už jsme poznamenali výše, tanec na veřejnosti (tj. asi nejvýraznější složka lidových veselí) je vnímán jako modloslužebnictví.

Na Augustinovo dílo navázali Graziano spisem *Decretum* a Pier Lombardo svými *Sententiae* ve 12. století. Jejich díla byla po následující dobu mnoho čtena a komentována. Počínaje pařížskou univerzitou ve 13. století, začaly si je osvojovat i ostatní teologické fakulty jako své kmenové příručky. Tak byly vychovávány generace a generace učenců ve strohém duchu raného křesťanství.

Osobností, která významným způsobem ovlivnila středověké vnímání tance, respektive ještě podpořila zatvrzelý odpor církve vůči němu, byl Guillaume Peyraut. Jeho knihy byly po mnoho let populární příručkou pro ostatní mnichy i kazatele.<sup>13</sup> V době, kdy psal Peyraut svá kázání, ustanovoval se právě systém sedmi smrtelných hříchů, podle kterých se pak dala vytvořit škála závažnosti hříchů ostatních. Tento nový systém seskupil všechny tělesné hříchy pod jednu hlavičku, kterou nazval chlípnost. Peyraut pracoval ve své

---

<sup>11</sup> Arcangeli, *op.cit.*, s. 71.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 72.

<sup>13</sup> O velké Peyrautově popularitě svědčí i to, že v r. 1469 byl jeho spis dán do tisku a získal si veliký ohlas. Kapitola *De choreis* (O tanci) je známa i z několika samostatně vyšlých latinských manuskriptů 15. století a ještě v 16. století byl nalezen jeden z výtisků ve vlastnictví jednoho anglického pastora v Sussexu, a dokonce ve století devatenáctém se našel jeden novější výtisk v knihovnách benediktinského kláštera v Ratisboně.

metodice s touto novou normou, a pravidla interpretoval velice přísně. Vzhledem k tomu, že jeho spisy zůstaly po dlouhá staletí základním homiletickým pramenem, není s podivem, že církev jen těžko měnila svůj postoj vůči tanci.

Tanec světský, tedy hříšný a přirovnávaný k modloslužebnictví, byl často dáván do kontrastu s tancem náboženským. Tolik Guillaume Peyraut: „*Takové jsou ty tance, religiózní a nábožné pro ďábla, jež jemu slouží a uctívají ho svým zpěvem.*“<sup>14</sup> Ve třináctém století vyslovil stejnou myšlenku i Étienne de Bourbon, který byl jako Peyraut dominikánským kazatelem v Lyonu a v mnohém navázal na svého předchůdce. V jeho nikdy nevydaném traktátu *Liber de septem donis spiritus sancti* se ve čtvrté, nejrozsáhlejší části věnované síle ducha, objevuje výčet hlavních neřestí a jejich druhy, a v jejich rámci samozřejmě i pojednání o tom, jak se vyhnout tanci. Mluví se o tanci tehdy, když se jedná o chlípnoti. Ve čtrnácti bodech zrazuje Étienne de Bourbon od tance (tedy poněkud rozsáhleji a ještě hlouběji než Peyraut), a pro zvýraznění odlišnosti světského a liturgického tance uvádí křesťanské pastorely a oslavné tance svatých jako pozitivní protiklad tomu tanci, který slouží ďáblu.

Jistý obrat nastal v osobnosti Bonaventury da Bagnoregio (1270 - cca.1274), který, zabývaje se biblickou pasáží o Mirjam, usoudil, že tanec sám o sobě zlý není. To proto, že Mirjam byla povolána k tanci, aby oslavila Boha. Tím ovšem Bonaventura kontroval proti obecnému vnímání taneční praxe tehdejší doby. Pro svou obhajobu vyslovil čtyři důvody, pro které lze tanec kárat: (a) jakým způsobem je tanec prováděn (je zlé, když je lascivní, tj. chlípnotý), (b) co je jeho cílem (hříšné je, pokud směřuje k vyvolání tělesné touhy), (c) jak je rychlý (neměl by být pomalý a nostalgický, s odvoláním na Mirjam by měl být zřejmě plný radostí k oslavě Boha, patrně v rychlém tempu), (d) jaký člověk ho provádí (kněží by rozhodně neměli tančit).

Pozorujeme tedy, že na konci 13. století se ozývají první hlasy ne sice přímo pro obhajobu tance, ale i v rámci záporně naladěné atmosféry se vyvíjí snaha alespoň o jisté rozlišení, v jakém případě tanec je a v jakém nemusí být hříchem. Čteme-li pozorně, ve výsledku bude stejně jako jediný přípustný figurovat jen tanec náboženského rituálu, ale významné je, že se objevil názor, že ne vždy a plošně vzato je tanec smrtelným hříchem.

---

<sup>14</sup> Arcangeli, *op.cit.*, s. 76.



4. Pisanello: *Chlípnost* (1420-30)

### I. 1.6. Realita, to jest rady a zapovězení

Jak lze předpokládat a vyčíst z citovaných pramenů, realita byla mnohem pestřejší než teorie. Věnujme se na chvíli tomu, jak konkrétně zasahovala teorie do taneční praxe té doby.

Guillaume Peyraut dává v kapitole O chlípnosti ze *Summy de vitiis* rady, jak se chlípnosti vyhnout. Tedy, muž by vůbec neměl riskovat, aby propadnul ženskému kouzlu. Neměl by se raději vůbec ocítat v riskantních situacích: pozorovat ženy, rozmlouvat s nimi či se jich dokonce dotýkat. Bezpečný není ani poslech milostných písní, hudby a obscénních slov, která se obzvláště v písních milostných tak často slýchávají. Lékem na takové situace je tedy úplně se jich vyvarovat, vyhnout se místům, kde mohou ženy vídat muže a být jimi pozorovány. Místa, kde se tančí, samozřejmě tedy představují ty z nejnebezpečnějších, od kterých je třeba mít patřičný odstup.

Když už se tančí, vyjmenovává Peyraut seznam hříchů, které se mohou projevit během tance: ve způsobu chůze, v tanečních ornamentech, ve zpěvu, dotykem, a dokonce i pouhým pohledem či poslechem. Zvláštní místo je věnováno zpěvu, „*který je často jednou z tváří chlípnosti*“<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Arcangeli, *op.cit.*, s. 76.

Jak už jsme řekli, koncem 13. století nastává malý obrat v myšlení křesťanských myslitelů, objevuje se akcent na to, že tanec sám o sobě není zlý, jen provádí-li se za určitých podmínek a určitým způsobem (což se ovšem povětšinou děje), je hříšný. A tak německý kazatel Johannes Nider vydává *Deset nakázání*, jak se vyhnout hříchu. Rozpracovává původní systematiku základních hříchů, a pod šestým kázáním o smilstvu se rozhovoří též o tanci. Text člení do třech kategorií: (a) nakolik je nebezpečnou hrou, (b) dá-li se provozovat, aniž bychom se dopustili hříchu a (c) kdy se tančení stává smrtelným hříchem. Stejně tak Albert Veliký v jednom ze svých Komentářů dává prostor kapitole „*Jsou-li zábavy smrtelným hříchem, které ano a které ne*“<sup>16</sup>.

Nakonec by se mohlo zdát, že exempla a pojednání překypují spíše doporučeními jak tanec nedělat (tedy vzniká nám obraz toho, jak se tanec skutečně dělá) spíše než varování před ním.

Jak tedy vnímaly tělo v tanci křesťanské autority středověku? Nejprve, ve 12. století, kdy se o tanci začínalo diskutovat, využívali kazatelé strašlivých obrazů smrti a zkázy, aby odvrátili pozornost svých věřících od zábav světských, a především od tance, který představoval jedno z největších nebezpečství pro stálost věrné křesťanské morálky.

Jak vidno z exemplů týkajících se životní praxe, lidé se ani přes veškerá varování tance nevzdali, neboť to byl jeden z mála možných prostých projevů radosti ze života, forma hry, která byla (a je dodnes) pro člověka přitažlivá. Změna dobové atmosféry přicházející v 15. století z Itálie navíc způsobila pokles vlivu církve na člověka a on, sebevědomější, začal se opět navracet ke své tělesnosti, která, znovuzrozená po antickém způsobu, opět začala vládnout.

---

<sup>16</sup> Albert Veliký (1193/1206-1280). *Commentarii in quartum librum Sententiarum*. vyd. během 13. století.

## I. 2. Antika jako taneční inspirace

Hovoříme-li o antice, dostáváme se už o něco k blíže k tanečnímu umění samotnému. Kultura starověké antiky inspirovala tanečníky po staletí,<sup>17</sup> a obzvláště ve starověkém Řecku se těšil tanec dlouhé a bohaté tradici, o čemž svědčí i řecký původ slova „*chorea*“, jednoho z dodnes užívaných výrazů pro tanec v románském prostředí.<sup>18</sup>

Tanec byl v antickém světě na denním pořádku: tvořil samozřejmou součást slavností, svateb a oslav vinobraní či sklizní. I v Odyssee je nazýván „veselý tanec a zpěv“ okrasou hostin. Nejen lidé, ale i řečtí bohové milovali tanec. Byly to pověstné Múzy, jež tančily kolem Diova oltáře, a proto je oslavovali lidé podobným způsobem, taktéž tancem. Ve Spartě byl dokonce náboženský tanec zařazen do výchovy chlapců i dívek.

Jiný druh tance, ovšem poněkud „pokleslejšího“ ražení, byl praktikován společně s uctíváním kultu boha Dionýsa. Divoké slavnosti a pitky, jimiž se podle pověstí bavil pološílený bůh, když se v doprovodu satyrů a menád toulal po kraji, konaly se na jeho počest v mnoha řeckých městech a často vyústily v prostopášný tanec vrcholící v extatických stavech a sexuálních orgiích.

Antické dokumenty hovořící o umění se ovšem zaměřují na jiný druh tance. Ten, který se vychvaluje a vyzvedává, je tanec klasického divadla: bývaly to patrně předem rozvržené choreografie složené z rytmických pohybů, které prováděli herci na jevišti v různých formacích, buď se drželi za ruce v kruhu nebo se pohybovali volně po prostoru.<sup>19</sup> Tanec měl navíc ráz pantomimický, a býval proto nazýván „poezií beze slov“. Užívaly se masky a rekvizity a tanečník musel před svým vystoupením studovat nejen tanec, ale i hudbu a poezii, jež přicházely ruku v ruce se základním vzděláním. V rytmických tancích, které se prováděly na jevišti, spatřovali Řekové důležitý výchovný prvek, nezbytný pro rozvoj tělesné obratnosti: mimický ráz tance dával tanečníkům šanci, aby se pokusili napodobovat nejen různé děje, ale i povahy a vášně lidí obecně. Tendence vystihnout tancem cizí pocity obracela pozornost k sebepoznání a sebezdokonalování, což bylo vlastně obecným krédem všech antických umělců i filosofů.

---

<sup>17</sup> Příklady máme i z 20. století, např. choreografie Marthy Grahamové či Isadory Duncanové. Antická témata se objevovala už v barokní Francii a Anglii, a ještě dříve, Thoinot Arbeau přirovnává své *Bouffons* k válečným starořeckým tancům a Fabritio Caroso, taneční mistr ze 16. století, si bere básnické stopy (metrické jenotky verše) jako vzor pro některé své kroky a nazývá je obdobně, např. „spondej“ či „daktyl“.

<sup>18</sup> „Tanec“ z řec. *orchésis* od *orchēomai* – tančím; *choreía* či *choros* od *choreuó* – předvádím sborový tanec. Jiný výraz pochází z lat. *saltatio*, *salto* – tančím.

<sup>19</sup> Párová forma tance nebyla patrně příliš běžná.

Samozřejmě, to byla „voda na mlýn“ pro renesanční taneční mistry, kteří si byli vědomi i těchto vzácných vlastností tance a také proto usilovali o jeho zařazení do vzdělanostního kurikula správného dvořana. Uvědomovali si, že tanec představoval poměrně běžné a zajímavé téma pro antické filosofy, kteří se jím zabývali jako jedním z pojmů mezi člověkem a universem.

### I. 2.1. Vznik hudby a tance

V antické mytologii existuje mnoho různých příběhů o tom, jak vznikl tanec, je ovšem jisté, že se zrodil společně s hudbou. Se vznikem múzického umění jsou ponejvíce spojováni bohové Apollón, Vulkán, Pan a nymfa Syrinx, ovšem odkazy na tanec a obzvláště na hudbu je protkána celá antická mytologie. Věnujme se proto krátce pouze těm příběhům, které považovali za nejreprezentativnější raně renesanční taneční mistři. V tomto ohledu byl božský původ tance obhájěn s dostatečnou pádností.

Guglielmo Ebreo zmiňuje ve svém spise *De pratica seu arte tripudii* čtyři různá vysvětlení vzniku tance a je zajímavé, jak jsou staré mýty „aktualizovány“ úvodní frází „mnoho různých a odlišných názorů panuje mezi lidmi, když pátrají, kdo byl v antickém světě první, jenž objevil hudbu“<sup>20</sup>. Jedno z možných vysvětlení je i takové, že antické mýty byly v době vydání spisu v roce 1463 natolik známé, že už tvořily součást orální tradice. Na druhé straně ovšem nelze vyloučit, že mistr Guglielmo vybral tuto frázi jen ve své touze po tom, aby bylo jeho dílo ve výsledku posuzováno s větší vahou.

Podle Guglielma Ebrea mohl být „objevitelem“ hudby Apollón, „nejmocnější bůh na zemi, jenž zahrál poprvé po staletích na sladkou lyru“<sup>21</sup>. Jiný příběh vypráví o jednom pradávném kováři, který tloučením do kovadliny objevil intervaly a rytmus. Mohla to být také Syrinx, která vytvořila melodii a zpěv „ze sladkého šplouchání vody“. Nejpoetičtější je vyprávění o Panovi, pastýři v Arkádii, který sestavil z píšťal svou flétnu a „tak sladce hrál...že jeho ovce často zanechávaly pastvy a okouzleny sladkou melodií tančily a poskakovaly okolo svého pastýře...“<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> A. William Smith. *Fifteenth-century dance and music: the complete transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995, s. 123.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

Poslední citace by nás mohla vrátit zpět k symbolickým výkladům Bible.<sup>23</sup> Je zajímavé, jak obdobnou scénérii pasoucích se ovci vnímá rozhořčený středověký kazatel, který v ní spatřuje odraz d'áblova pokušení. Na druhé straně tu máme poetický pastorální výjev něžného souznění zvířat, přírody a hudby, jak ji stvořil Pan, bůh stád a pastýřů.



5. Andrea Mantegna: *Parnas* (cca. 1497)

### I. 2.2. Harmonie sfér

Budeme-li pátrat dále po teoriích o vzniku tanečního umění a hudby, jak se objevovaly v antice, setkáme se s ideou harmonie vesmírných sfér, jak ji formulovali pythagorejci. Studující matematiku a hudbu, dospěli k názoru, že planety naší sluneční soustavy obíhající okolo ústředního „ohně“ vydávají tóny vyznívající kouzelnou harmonií. Celý svět je tak obrazem souladu a pořádku, a proto jej Pythagoras jako první nazval *kosmos* (pořádek, řád, nádhera).

Tuto velikou harmonii pokládali pythagorejci za podstatu všeho krásna a viděli ji všude kolem sebe, v přírodě, v duši i ve ctnostech. Člověk ji sice nemůže slyšet, protože je na ni zvyklý, ale proto vytváří hudbu, která je bytostným vyjádřením této vesmírné harmonie. Pythagoras měl za to, že harmonické souzvuky (akordy) v hudbě mají svůj číselný základ, stejně jako vesmír, a jsou tedy věrným obrazem harmonie sfér. Mají vlastně stejné proporce jako nebeská tělesa a zvuky vydávané pohybem planet korespondují s notami v hudebních stupnicích. Také harmonický a systematický pohyb v tanci se může vztahovat k nebeským

---

<sup>23</sup> Srov.: viz. kap. I. 1.5.



sférám a ladit s nimi a ve své rytmické struktuře se řídit těmi samými numerickými principy.<sup>24</sup>

Jedním z nejvlivnějších dědiců pythagorejského systému byl Platón. Také v jeho estetice zaujímají tanec a hudba přední postavení, a ta samá koncepce harmonie a jednoty je zapotřebí k tomu, aby mohl být člověk správně vychován na těle i na duchu, neboť „*krásně vychovaný člověk patrně dovede krásně zpívat a tančit*“<sup>25</sup>. Všichni chlapci a děvčata by měli být vyučováni vznešenému tanci a hudbě, protože tím se právě člověk odlišuje od zvířat, že je vnímavý k hudbě, a tedy i k všudypřítomné vesmírné harmonii. Ve svých *Zákonech* ještě rozvádí božský původ tance, ve kterém ovšem bohové nehrají úlohu dárců, ale společníků: „*Přitom že ostatní živočichové nemají cit pro řád a pro nedostatek řádu v pohybech, jenž má jméno rytmus a harmonie; nám však ti bozi, kteří nám byli, jak jsme řekli, dáni za společníky svátečních rejů, dali zároveň i rytmický a harmonický cit, spojený s libostí, jímž námi pohybují a nás řídí, sdružující nás vespolek zpěvy a tanci...*“<sup>26</sup>

Harmonie řádu světa se zrcadlí přímo v tanečním umění: „*Řád pohybu že má jméno rytmus, řád zvuku, když se spojují vysoké tóny a hluboké, že se jmenuje harmonie a obojí dohromady že je nazváno tanec.*“<sup>27</sup>

I svět raného humanismu byl pln ideálu harmonie. Idea vesmírného souladu byla v aristokratických kruzích natolik obdivovaná, že se motiv planet obíhajících okolo Slunce objevoval i v tanci. Harmonie sfér bývala nosným a velice populárním tématem tanečně-divadelních výstupů, tzv. *morisek*<sup>28</sup>, kde v nejrozmanitějších choreografických kreacích doslova kroužili po prostoru jednotliví tanečníci představující vesmírná tělesa. Po tanci často následovalo alegorické vzdání holdu osobě, která si takové představení objednávala. Postavy planet, často ještě za doprovodu antických hrdinů, nymf či Grácií, předtančily před čestného hosta a zpívaly či recitovaly básně na jeho oslavu.

Téma planet a s nimi spojených antických božstev se však projevovala i ve skromnějších proporcích. Taneční mistři Domenico da Piacenza a Guglielmo Ebreo pojmenovávali některé ze svých tanců podle bájných figur a mytických bohů – *Phoebus*, *Jupiter*, *Cupido*, *Venus* či *Daphne*. Krokově, choreograficky ani muzikálně se tyto tance neliší od ostatních. Je docela možné, že tak byly pojmenovány pouze proto, aby evokovaly

<sup>24</sup> Srov.: G. Berghaus. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory. *Dance Research*. 1992, Vol. X, No. 2, s. 43-70.

<sup>25</sup> Platón. *Zákony*. Praha : OIKOYMENH, 1993, Kniha II., s. 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 51.

<sup>28</sup> Více o *moriskách* viz. kap. II. 2.3.

patřičné příběhy či představy o hrdinech. Na druhé straně mohly původně tvořit součást některé z alegorických *morisek*, které zobrazovaly vesmír.<sup>29</sup>

### I. 2.3. Zlatá střední cesta

„Je tudíž ctnost záměrně volicím stavem, který udržuje střed nám přiměřený a vymezený úsudkem, a to tak, jak by jej vymezil člověk rozumný,“<sup>30</sup> píše Aristoteles ve své Etice Nikomachově, která se stala vzorem pro raně renesanční humanisty. Ani taneční mistři ji nenechávali ležet ladem, ba naopak, právě oni se na Etiku Nikomachovu ponejvíce odvolávali: tanec totiž čelil (a čelí dodnes) množství oprávněných nařčení, že je příliš vulgární a svádí k neslušnému chování.

A právě idea středu, uměřenosti a „zdrženlivosti“ se stala krédem raných tanečních traktátů. Domenico da Piacenza, autor vůbec prvního dochovaného spisu o tanci, vyslovuje na první straně své knihy Aristotelovo jméno a přání, aby se po vzoru Etiky tanečník „vyvaroval extrémů...a jeho pohyby aby nebyly nikdy příliš velké ani příliš malé“<sup>31</sup> a celá následující teorie tanečního umění je dále protkávána ideou střídme míry a velké umírněnosti v krocích, gestech i v celkové interpretaci každého tance.

Samozřejmě, požadavky na takový způsob tančení nám připadají poměrně náročné, a tím více musely překvapit a zaskočit člověka patnáctého století. Že je obtížné nacházet rovnováhu věcí a jednat vyrovnaně, uvědomoval si dobře i Aristoteles: „...*mravní ctnost jest středem a ...je středem mezi dvěma špatnostmi, způsobenými jednak nadbytkem, jednak nedostatkem, a že taková jest proto, že zaměřuje ke středu v citech i v jednání. Proto také jest obtížno býti ctnostným; neboť jest nesnadným úkolem zasáhnouti v každé věci střed, jako nalézti střed kruhu nemůže každý člověk, nýbrž znalec.*“<sup>32</sup> Vznikl tedy dobrý důvod, proč je třeba se tanci učit.

Citujme nyní Lukiana,<sup>33</sup> který ve svém dialogu *O tanci* potvrzuje, jak je náročné se správně naučit tanci, aby byl člověk schopen dostát všem požadavkům znalostním i technickým: „...*toto umění není ze snadných a nedá se lehce zmoci, nýbrž že dosahuje své*

<sup>29</sup> Srov.: B. Spati. Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance. *Dance Chronicle*, Vol. XVI, No.3, 1993, s. 378.

<sup>30</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*. Praha : Petr Rezek, 1996, Kniha II., s. 59.

<sup>31</sup> Smith, *op.cit.*, s. 13.

<sup>32</sup> Aristoteles, *op.cit.*, s. 65.

<sup>33</sup> Lukianos (120-180 n.l.), řecký sofista syrského původu. Studoval na rétorické škole, kde získal důkladnou znalost celé řecké literatury. Jako potulný řečník prošel skoro celé Středomoří a všude sklízel úspěch. Dnes je mu připisováno asi 80 spisů týkajících se rétoriky, filosofie či literatury. Jeden z jeho dialogů se věnuje i tanci.

výše všemožnou znalostí nejen hudby, ale i rytmiky a metriky a hlavně své filosofie tj. fyziky a etiky... tvrdím, že tanečník musí mít dobrou paměť, být důvtipný, rozvážný a vynalézavý, rozhodnouti se v pravý okamžik...měl by být ve všem velmi pohyblivý, těla uvolněného a zároveň pevného, aby kdykoli a jakkoli se mohl prohnouti a otočiti a zase se pevně postavit, jak toho potřebuje.“<sup>34</sup>

Je nasnadě, že antická etika a filosofie jako základní pilíř raně renesanční taneční teorie kladla vysoké nároky na své studenty. I tehdy si totiž tanec musel stále znovu a znovu vydobývat čestné postavení mezi jinými druhy umění. Jeho divadelní forma byla sice vysoko ceněna, ale naneštěstí pro ni patřila do stejného tanečního „balíčku“ společně s pokleslým tancem Dionýsií a jiných podobných slavností. Na pomezí těchto dvou tanečních žánrů se ale ještě pohybovaly specifické formy tance tématického, jakými byly například tance bojové. Vyvinuly se jako forma tance tradičního, kde (už po staletí) napodobovaly boj a měly jak dodávat odvahu, tak slavit triumfy vítězných bitev. Z těchto svých tradičních rituálních kořenů vrůstaly postupně do sofistikované formy divadelního umění.

#### I. 2.4. Pyrrhiché, válečný tanec

Forma klasického řeckého divadla a charakteristických tanců, hudby a recitací v jeho rámci nebyla za dob rané renesance kupodivu tolik oblíbená<sup>35</sup>. To ovšem neznamená, že by nebyla alespoň částečně přítomna v prvních divadelních pokusech tehdejší doby. Motivy a témata antických bájí a příběhů, stejně jako například klasická móda „po římsku“<sup>36</sup>, byly častou a oblíbenou součástí divadelních *morisek*. Není vyloučeno, že to byly právě *morisky*, které postupem času více a více oživovaly stará antická představení a tradici her se zpěvy a tancem přenesly do vrcholné renesance.

Jedním z nejoblíbenějších témat raně renesančních *morisek* byl i boj, zápas. Kromě zobrazování slavných vítězství hrdinů antické mytologie byl velice populární samostatný a specifický typ bojového tance, tzv. *pyrrhický*. Původní prastarý řecký tanec se zbraněmi, kdy ozbrojení tanečníci za zpěvu sborové písně předstírali útok a obranu v boji, se ve formě téměř

---

<sup>34</sup> Lukianos, *O tanci*. Praha : J. Reimoser, 1930, s. 23-36.

<sup>35</sup> Hraní klasických komedií přišlo do módy v Miláně, kulturním centru raně renesanční Itálie, až v devadesátých letech 15. století, kam ho uvedla Beatrice d'Este. Beatrice pocházela z Ferrary, kde se patrně poprvé znovuobjevilo klasické divadlo jako literární žánr a dále se rozvíjelo, a na krátkou dobu se rozšířilo ještě na dvory do Bologni, Mantovy, a nakonec právě i do Milána.

<sup>36</sup> Tvůrci *morisek* velice často oblékali tanečnický ve stylu římské módy. Pokud tančily ženy (nejčastěji v rolích bohyní a nymf), byly oblékány po tradičním „starém způsobu“, muži na sebe velice často brali i římskou zbroj.

starověké udržel až do renesanční doby: v roce 1502 na svatebních oslavách Lucrezie Borgia se ve Ferraře předváděl bojový tanec klasifikovaný i tehdejšími svědky jako „starodávny“.

Tanec se odehrával ve vnitřních prostorách ferrarského paláce rodu d'Este a scénérie byla velkolepá: nejprve vešlo deset bojovníků v plné římské zbroji s helmicemi ozdobenými peřím, s oštěpy, dýkami a štíty. I to už bylo zřejmě součástí tance. Stále v rytmu hudby, rozdělila se skupina nejprve na dva, později na tři šiky a každému z nich velel jeden „vojevůdce“. Poté se tanečníci předváděli v různých typech boje. Nejprve s palicemi, potom postupně s meči a dýkami. Vždy na znamení v hudbě si bojovníci změnili zbraně. Když přišel závěr posledního ze soubojů, polovina z tanečníků padla k zemi jako mrtvá, a ostatní se na ně vítězoslavně postavili.<sup>37</sup>

## I. 2.5. Renesanční odezvy

Znovuobjevení antických spisů věnujících se tanci a hudbě jako ceněnému druhu umění znamenalo v 15. století významný obrat ve vnímání lidské tělesnosti. Ovšem vedla ještě dlouhá cesta k tomu, aby se tanec dostal do veřejného podvědomí nejen jako bláznivé chvilkové rozptýlení, navíc s negativními konotacemi. Autorům prvních tanečních spisů šlo o překonání této psychické bariéry a z tohoto pohledu si troufli zavržovanou činnost proměnit ve ctnost a spojit ji do jednoho celku s uměním či dokonce s vědou. Dle Barbary Sparti „nebyl totiž tanec, stejně jako výtvarné umění, považován ve své době ani za jedno z nich“<sup>38</sup>.

Jakou tedy zvolili noví taneční mistři strategii? Jedním ze způsobů, jak dodat ctihodnosti svým spisům a tanci vůbec a navíc vyhovět nové módě, bylo opřít se o antické vzory. A to jak obsahem, tak formou. Co se formy týká, jeden z autorů prvních tanečních traktátů Guglielmo Ebreo obratně využil tehdy velice oblíbeného sokratovského dialogu a v úvodní, teoretické části svého spisu obhajuje své umění před hypotetickou skupinu žáků a přesvědčuje je o správnosti základních tanečních pravidel. Žáci vznášejí proti tanci takové námitky, jaké slýcháváme od starší generace i my dnes a které napadaly samozřejmě i člověka tehdejší doby (Je tanec nebezpečný? Není zřídlem nedovolených lidských emocí a neshod?).<sup>39</sup> Nešlo jen o generační odstup: člověk 15. století se ještě, věrný křesťanské tradici, uchyluje do bezpečné náruče církve, která jasně odděluje povolené a zapovězené. Nicméně i

<sup>37</sup> Sparti, *op.cit.* (1993), s. 380.

<sup>38</sup> *Ibid.*, s. 375.

<sup>39</sup> Více viz. kap. II. 5.3., II. 8., II. 9.4.

tito fiktivní šlechtici Guglielma Ebrea se podobají těm skutečným v tom, že cítí čerstvý závan svobodného antického ducha a nechávají se tedy lehce přesvědčit o ctnostech a velkém významu tanečního umění.

Taneční mistři, když obhajují tanec, odvolávají se hojně na antické vzory. Souhrnně by se dalo konstatovat, že co je antické, to je pro ně staré a dobré, a to ať už pro potvrzení některé z tanečních teorií či doložení určitého elementu v tanci. Opřením o „staré dobré“ filosofy existovala pro tanec naděje, aby mu bylo přiznáno místo jako právoplatné součásti humanistického vzdělanostního kurikula. A tak je antický svět v tanečních traktátech lůnem, ze kterého se tanec zrodil, kde byly ustanoveny základní předpoklady a pravidla pro tanec a k němuž se celé taneční umění obrací svými náměty i tematikou.

Jako velmi pokrokový a zároveň plně navazující na antickou tradici se jeví výrok Guglielma Ebrea, že „*tanec není nic jiného než vyjádření niterných duševních hnutí*“<sup>40</sup>. Je jen málo pravděpodobné, že by si v této pasáži Guglielmo představoval moderní koncept „výrazového tance“ ve smyslu emotivně – psychologickém, ale je zajímavé si povšimnout, jak si byl alespoň teoreticky dobře vědom moci, jakou může mít hudba: navozuje pocity a vášně, které můžeme potom nechat „vyjít ven“, tj. vyjádřit je tancem.

Nutno tedy říci, že antická kultura inspirovala taneční mistry mnohem více nežli biblická tradice. Jejich spisy jsou napsány v humanistickém stylu a jeví se v nich zájem o všechno antické. Co se tance týká, odkazy na zlatý střed, paměť, klasické filosofy a antická božstva svědčí o veliké snaze tanečních mistrů zaujmout ušlechtilého a vzdělaného čtenáře pro svoji věc a podložit stávající status tance pevnějšími základy.

---

<sup>40</sup> B. Sparti. Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400. *La Danza Italiana*, Nr. 3, 1985, s. 40.

## II. Symbióza

Co se tedy odehrávalo v Itálii, v onom „tavícím kotli“ renesance? Příchozí vlivy starověkého Řecka a Říma, ze kterých se zrodil humanismus, vedly bitvu s dlouhá léta budovanou biblickou tradicí. Lidská bytost na přelomu věků si začala klást otázku, zda je mírou všech věcí Bůh anebo člověk (a toto dilema - kde hledat spiritualitu a smysl života - nám zůstalo dodnes). Nebudeme nyní spekulovat o existenci Boha, který byl dříve pro člověka samozřejmý, ale dnes už není. Kořeny této „kacířské“ ideje sahají právě do 15. století. Právě tehdy, na přelomu středověku a renesance, se začal lidský vztah k tomu nadpřirozenému a k morálce proměňovat, což se odrazilo samozřejmě i v lidské činnosti. Jednou z nich, dosti skandální a nanejvýš viditelnou, byl i tanec.

Pro začátek je třeba zůstat „při zemi“ a uvědomit si, že to byly především šťastné ekonomické podmínky a vysoká životní úroveň, které způsobily, že se vůbec mohla zrodit jakási taneční věda, která se zabírala tancem jako řádným uměním.

Pohlédněme nejprve na politickou a kulturní situaci Itálie, jaká byla na začátku 15. století. Itálie, vzhledem ke své výhodné geografické poloze na pobřeží Středozemního moře, velmi citlivě vnímala a přejímala nové vlivy. Začátek 15. století je navíc pro Itálii poměrně politicky klidným a hospodářsky úspěšným obdobím. Státní celek byl tehdy tvořen samostatnými městskými státy s poměrně složitou a navzájem odlišnou strukturou politickou i ekonomickou. Vládu nad jednotlivými městskými státy měly v rukou většinou bohaté šlechtické rody - v Miláně rod Sforza, ve Ferrare d'Este, v Neapoli Aragonové, ve Florencii Medicejští. Kulturní a hospodářská rovnováha a výměna byla podporována hojnými diplomatickými styky.<sup>41</sup> Na královských a větších šlechtických dvorech tak vzniká poptávka po kvalifikovaném, tj. vznešeném a vzdělaném „personálu“ vyslanců, pobočníků, učenců, učitelů, dvorních dam apod. Začíná se tak konstituovat specifická společnost dam i pánů urozeného původu, která si postupně vytváří svá vlastní pravidla, obyčeje i hodnoty. Změna atmosféry doby je nejvýrazněji absorbována právě těmito dvořany, kteří se začínají více zabírat věcmi a činnostmi světskými a snaží se je zkoumat a rozvíjet. V souvislosti s tím se samozřejmě mění i způsob trávení volného času renesančního člověka. Politická a ekonomická situace mu umožňuje, ba dokonce vyžaduje více času na to, aby se věnoval

---

<sup>41</sup> S tím samozřejmě souvisí i „sňatková politika“ městských států. Sňatky spojující do příbuzenského vztahu jednotlivé rodiny kontrolovaly (a v podstatě znemožňovaly) potenciální projevy jakékoli politické či teritoriální agrese. Jak se ještě přesvědčíme, sňatek navíc představoval dobrou příležitost k okázalé reprezentaci obou šlechtických rodů.

svému tělu i duši, chuť a vůle tělo a duši vzdělávat patří navíc nezbytně k novému životnímu stylu.

Jedním ze způsobů vzdělávání těla i ducha, který považoval dvořan za adekvátní, byl i tanec, který byl vysoce ceněn jako jeden z nejušlechtlejších projevů renesančního šlechtice. Postupně se stává prestižní a náročnou záležitostí. Vzniká instituce tanečního mistra, který nejen že je dokonalý tanečník, hudebník a teoretik tance (viz dále), ale často představuje i vzor tehdejšího dvořana. Má často významný podíl na organizaci slavností, jejichž samozřejmou součástí je i tanec. Ten se provozuje při jistých příležitostech téměř ve všech větších městech a na každém dvoru<sup>42</sup>. Příležitost k takové akci představovaly významné rodinné události vládnoucího rodu (narození, zasnuby, svatba), důležitá výročí města či návštěva některého váženého hosta. Organizátoři si libovali v nádheře a okázalosti svých slavností.

---

<sup>42</sup> Taneční mistr Guglielmo Ebreo sám uvádí, že se účastnil slavností v Mantově, Benátkách, Padově, Ferrare, Bologni, Imole, Ravenně, Faenze, Forlì, Pesaru, Urbinu, Camerinu, Neapoli, Pavii a Miláně. Srov.: Smith, *op. cit.*, s. xx.



## II. 1. Ambice dvorského tance



6. Anonym: tanec za doprovodu harfy. Ze spisu Guglielma Ebrea *De Pratica seu arte tripudii* (1463)

Samozřejmě, tanec patřil odjakživa k člověku a bylo by falešné tvrdit, že teprve vlivem renesanční svobodomyslnosti se začalo tančit „jak se patří“. Naopak, se zrodem renesance sílí v evropské kultuře tendence vyrvat tanec z jeho původních tradičních kořenů a obdařit jej primárně přívlastkem „umění“ ve smyslu pozitivní činnosti specificky lidské. Tato snaha neměla za cíl zrušit lidový tanec jako takový, vždyť síla tradice a rituálu udržovala poddaný lid v pořádku a zaběhnutém cyklu práce a odpočinku. „Nový“ tanec, dvorský, si sice vypůjčil některé prvky z tance lidového, v principu byl ale založen na zcela jiných základech.

Prioritou venkovského tance bylo především, aby byl tančen. Stejně jako mýty, pověsti či pohádky, které byly tradovány ústně, byl tanec uchováván a konzervován právě tím, že byl stále pravidelně opakován - tančen. Nebylo třeba jej kodifikovat jiným způsobem (např. zapisovat), protože praxe i symbolický význam byly všeobecně známy a zpečetěny mnohaletou zkušeností předků. Naproti tomu tanec dvorský vznikl principiálně podobně jako jiné druhy umění - výtvarné či muzické - „uměle“, tedy v určitém často předem daném (a více či méně mezinárodním) stylu. Tento styl byl mnohem méně svázán s tradičními funkcemi a realitou, ztělesňoval spíše jakousi ideální představu o životě a společnosti. Byl obrazem harmonie universa, ze které byl zrozen, kde kavalíři byli muži, ozdobeni půvabnými a cudnými ženami a „tancem vyjadřovali svá ušlechtilá duševní hnutí“.



Dvorský tanec na rozdíl od „venkovského“ už samozřejmě netančil každý - vyžadoval určité společenské postavení a taneční erudici, osvojení si jistého tanečního stylu. Tanec se tedy stal dalším ze způsobů, jak se odlišit od nižších společenských vrstev a dát tak elegantním a nenuceným způsobem najevo svou „aristokratičnost“, příslušnost k nejvyšší, dvorské společnosti.

*„Pokud se mého spisu ujme dobrý intelekt, naučí se výborně ovládat taneční umění a dojde velkého ohlasu na všech slavnostech (...), je třeba se mu [tanci] učit jako vědě,“*<sup>43</sup> píše Guglielmo Ebreo ve svém tanečním pojednání. Tanec se tedy stává především intelektuální záležitostí - je vnímána a ceněna jeho „božská vlastnost“ a kultivovanost, a tím pádem i to, že je přístupný pouze urozeným lidem. V souvislosti s tím se ostře vyhraňuje vůči těm, kteří nepatří ke společenské elitě: *„odsuzují lidi, kteří pojmají tanec jen jako plytké rozptýlení, vyjádření chvilkového nápadu, to tanec ponižuje, to dělají jen nejnižší třídy - nechci, aby se jim tento můj spis vůbec dostal do rukou,“*<sup>44</sup> pokračuje Guglielmo. Podobně reaguje i Domenico da Piacenza s poukázáním na Aristotelovu „zlatou střední cestu“: *„...proto se vyhněte extrémům [v pohybu], které vidíme u lidí z venkova a u potulných kejklířů.“*<sup>45</sup>

Na „novém“ tanci bylo zajímavé, že jej poprvé v historii mohla ovlivnit během chvilky jediná osoba, která měla „patent“ na vyučování tance. Hovoříme samozřejmě o postavě tanečního mistra. Ten, vědom si estetických ideálů a módních požadavků své doby, využíval veškerou svou fantazii a pouze s její pomocí vytvářel choreografie, které vyučoval od jednoho šlechtického dvora ke druhému.

Zůstává stále otázkou, zda to, co dnes víme z dochovaných pramenů o tanci 15. století, lze pokládat za celistvý obraz taneční kultury té doby. Zdá se, že známe taneční školu Domenica da Piacenza, nevíme ale, zda platil tento „taneční názor“ po celé kultivované Itálii či zda byl pouze jedním z mnoha stylů, které se v Itálii vyučovaly a které jsme doposud neobjevili.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Smith, *op.cit.*, s. 127.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 128.

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 15.

<sup>46</sup> O tom, kde se tančilo a jaké byly taneční styly viz. kap. II. 3.

## II. 2. Taneční praxe

Co se týče společenského tance, provozoval se i ve vyšších společenských kruzích poměrně často, a zdá se, že to bylo tak samozřejmé, že kronikáři a velvyslanci často nepovažovali za nutné zaznamenat přesněji, jak tanec probíhal.

Podle toho, při jakých příležitostech a za jakým účelem se tančilo, lze taneční repertoár rozdělit do 3 oblastí:

- 1) Prezence, tj. společenská povinnost. Tančily vybrané páry, postupně podle společenského žebříčku. Často se jednalo o premiérové předvedení toho či kterého tance.
- 2) Zábava, tj. ples a společné pobavení. Tančili všichni, a všichni znali víceméně repertoár tanců.
- 3) Divadlo, podívaná, tj. *morisky*. Tančili je zprvu sami šlechtici, později profesionální herci či tanečníci. Choreografie byly speciálně vytvářené pro danou příležitost, důležitou roli hrálo (většinou alegorické) téma, samozřejmě součástí bývala bohatá výprava, masky a rekvizity.

### II. 2.1. Tanec jako společenská povinnost

Věnujme se nejprve společenskému tanci po jeho stránce oficiální. Slavnost u příležitosti významného výročí v životě vládce, státní návštěvy či velké svatby, to znamenalo samozřejmě pro šlechtice u dvora společenskou povinnost. Stejně tak účast na tancích během oslav neměla pro pozvané pány a vyslance nic společného s jejich libovůlí. Tanec tvořil už samozřejmě součást slavností a stával se složitým ceremoniálem, který dvořanům předepisoval určitý způsob chování na veřejnosti, a měl už pramálo společného s pouhou zábavou či kratochvílí.<sup>47</sup>

Konané slavnosti totiž nesloužily pouze pro ten účel, kterým byla nějaká zvláštní společenská příležitost. Byly zároveň podřízeny mnohem vyšším politickým cílům: jednou za čas bylo zkrátka třeba, aby vládnoucí dynastie ukázala a předvedla, nakolik je bohatá a mocná. Musela demonstrovat svou materiální movitost, která v té době zrcadlila i politickou

---

<sup>47</sup> Srov.: A. Pontremoli – P. La Rocca: *Il ballare lombardo*. Milano : Vita e Pensiero, 1987, s. 155.

moc. Bylo třeba dáti najevo jak mezinárodním a jiným státním návštěvám, tak potenciálním spojencům či nepřátelům své postavení a vydobýt si tím u nich patřičný respekt. Na druhou stranu bylo dobré znovu a znovu ohromovat své poddané nádherou a okázalostí dvorského vybavení, aby si i oni uvědomovali, „kdo je tu pánem“ a nedovolovali si příliš mnoho.

Když přijel dvořan na návštěvu k jinému dvoru, velice se oceňovalo, když uměl přizpůsobit svůj způsob tance stylu tamního dvora. Především dámy, které se často vdaly za hranice svého města, musely se po svatbě přizpůsobit novému prostředí, do kterého přišly. Často to bylo i mimo Itálii, takže nová paní domu musela nutně změnit své dřívější zvyklosti a přijmout ty místní v novém bydlišti. Naučit se nový styl tance tvořilo součást těchto přeměn, stejně jako např. změna způsobu odívání, aby se přizpůsobila módě nového dvora. Bianca Maria Sforza, která se vdala za Maxmiliána I. Habsburského, nám přenechává vzácné svědectví o těchto obyčejích. V Innsbrucku, kde byla přivítána arcivévodou Zikmundem, strýcem Maxmiliána, se novomanželé uctívali „*choreis, ludis alijs, ac symposijs, nunc Germanico ritu, nunc Itolorum more instructis*.“<sup>48</sup> Slavnosti se dělaly jak podle německých, tak podle italských zvyklostí, aby se tak vyjádřila rovnocennost obou zemí, ze kterých přicházeli novomanželé. Na druhou stranu ovšem přinesla na zahraniční dvůr zvyklosti svojí domoviny, a tak ovlivnila cizí módu po svém způsobu i ona.

Ještě během pobytu Biancy Marie v Innsbrucku se odehrála jiná událost, která dokládá, jak byl tanec důležitý v oblasti společenských vztahů. Jednoho večera, potom, co povečeřeli, objednal si arcivévoda Zikmund tance pro pobavení nové královny. On sám se omluvil Biance Marii, že se nemůže tance účastnit, protože trpí dnou, a nařídil svým sloužícím, aby ho po sále poponášeli na nosítkách do rytmu hudby.<sup>49</sup> Chtěl tímto způsobem vyhovět svým povinnostem a konfrontovat se s hostem, a protože nemohl tančit s Biancou Marií osobně, nahradil tímto gestem obvyklý ceremoniál. Navíc to bylo nezbytné, neboť jeho manželka Kateřina tančila s vyslanci Erasmem Brascou a Baldassarem Pusterlou, kteří byli členy družiny Biancy Marie. Se záměrem uspokojit hosty a vyjádřit tím tak svůj respekt k nim, chtěl dodržet své povinnosti pána domu.

Tanec tedy představuje hostitelskou povinnost, a to jak pro toho, kdo hostí, tak pro toho, kdo je hostěn. Beatrice d'Este, manželka Lodovica II Moro, byla dokonce donucena přerušit smutek po matčině smrti, aby učinila zadost svým povinnostem hostitelky a setkala

---

<sup>48</sup> T. Calco. *Tristani Chalci Scribe Mediolanensis; Nuptiae Augustae, hoc est Maximiliani Imperatoris cum Blanca, Ioannis Galeacij Mediolanensium Ducis sorore*. s. 113. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s.161.

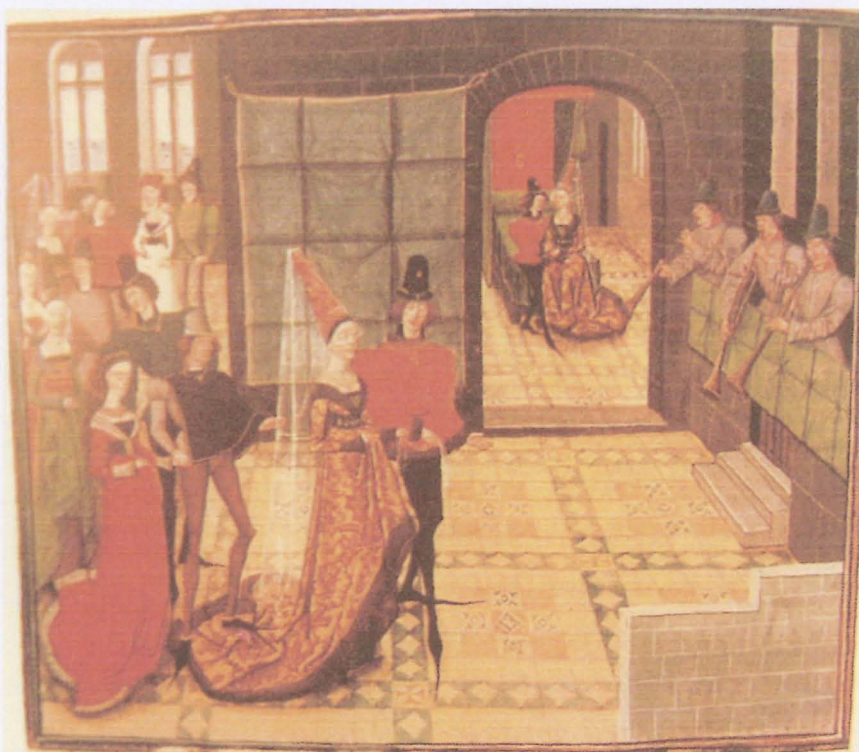
<sup>49</sup> Calco, *Nuptiae Augustae*... s. 113. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s.162.

se s vévodou Ludvíkem Orleánským<sup>50</sup>, který v roce 1494 přijel do Asti.<sup>51</sup> Společenské povinnosti natolik převážily nad osobním zármutkem, že je Beatrice musela akceptovat, odložit smuteční šat a, což je ještě překvapivější, tančit, aby plně vyhověla vévodovi.

Jak se potom stalo, vévoda Ludvík políbil každou z dvorních dam, což byl též galantní obyčej příznačný pro Francii, nad kterým se stále udiveně pozastavovali Miláňané, nezvyklí na takové ceremonie. O to byla situace pikantnější, že dam doprovázejících Beatrici bylo kolem osmdesáti. Už mnoho let předtím, v roce 1465, odhalil Galeazzo Maria Sforza s radostným překvapením stejný zvyk u turínských dívek, které jej jistě převzaly z blízké Francie.

Co se tančení týká, kroniky a dokumenty vyslanců zůstávají poměrně strohé a omezují se často na fráze „*a tančili potom potom ještě další dvě hodiny...*“<sup>52</sup> či „*...a potom se odebrali do sálu, kde tančili až do západu slunce...*“<sup>53</sup> a o tancích samotných se toho příliš mnoho nedozvídáme.

Dlouhé pasáže jsou ovšem věnovány tomu, kdo s kým tančil a jak byli dotyční bohatě ošaceni a ozdobeni šperky (ne nadarmo tedy přidává Guglielmo Ebreo do svého spisu kapitulu o tom, jak tančiti v tom či kterém oblečení)<sup>54</sup>, pompéznost ošacení totiž zrcadlila bohatství dvora. Během tance je mnoho výborných příležitostí k tomu, aby si diváci dobře



7. Anonym: procesionální tanec (Francie, 15.století)

<sup>50</sup> Ludvík z orleánské větve rodu Valois, od r. 1498 francouzským králem. Jeho návštěvy Itálie v devadesátých letech 15. století nesledovaly na první pohled mírumilovné cíle: roku 1499 vysroupil s dědickými nároky na Milánsko a obnovil italské války.

<sup>51</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 163.

<sup>52</sup> Sparti, B. *Guglielmo Ebreo - De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003, s. 43.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Viz. kap. II. 5.3.

povšimli krásných látek a důmyslných detailů na oblecích. Tak sám Galeazzo Sforza popisuje dubnovou slavnost v roce 1459, která se uskutečnila při příležitosti návštěvy papeže Pia II. ve Florencii, když tudy projížděl na své cestě do Mantovy:

*„Dnes...jsem se dostavil na náměstí, které se jmenuje Mercato Nuovo, jež bylo zakryto baldachýnem zdobeným liliemi, a pod ním měli pódium pokryté koberci (...) Napřed se objevilo asi 150 dam, které byly přenádherně učesané a oblečené - jedna ve zlatém, druhá v sametovém, další v damašku, hedvábí či jinak. Zkrátka, nikdo neměl na sobě prostý oděv, a z nich mělo asi 50 vysoký klobouk ve francouzském stylu, vše zdobené perlami a stříbrem, tak elegantní a stylové, že se to dá jen stěží popsat slovy. Jiné měly pokrývky hlavy ve florentském stylu, jedna jako druhá, tak pečlivě zdobené, že přišly neuvěřitelné tomu, kdo je ještě nikdy neviděl... poté se objevilo asi 25 chlapců oblečených v hedvábí či brokátu, bohatě zdobeném výšivkami z perel a stříbra. Na jejich punčochách bylo našito tolik perel a drahých kamenů, kolik jen bylo možné.“<sup>55</sup>*

Poté se tančilo, a zmínky o tanci jsou výjimečně bohaté: víme, že páni s dámami přišli nějakým z procesionálních tanců (zřejmě *bassadanza*), poté se tančily tance jako *Chirintana*, *Laura*, *Lioncello*, *Belriguardo*, *Danza del Re* a další. Tento dokument je jeden z mála, které vůbec zmiňují konkrétnější informace o tancích. Dokumentů dlouze líčících pouze ošacení zúčastněných najdeme spoustu. Je tedy zřejmé, že strategie ohromit hosta co nejdražší scénérií oslavy skutečně fungovala.

Neméně důležitý byl ovšem i záznam jmen všech důležitých zúčastněných a pořadí, ve kterém jednotlivé osobnosti tančily. Je obdivuhodná preciznost, s jakou poslové zaznamenávali podrobnosti tohoto typu: ihned na začátku slavnosti se tančil jistý tanec pro trojici. Galeazzo Sforza byl na výše jmenované slavnosti jedním z nejváženějších hostů (i když mu bylo tehdy pouhých patnáct let), a tak byl jeden z prvních, jehož vyzvaly k tanci dvě z dam, „působné jako jitřní hvězdy“. V kronikách Giacoma Trottiho, vyslance rodu d'Este na milánském dvoře, najdeme i zvláštní fakt, že všichni přihlízející povstali pokaždé, když Galeazzo Maria protančil kolem.<sup>56</sup> Ani v tanci nepřestal být nikdy syn milánského vévody považován za hodného respektu a hluboké úcty, ba dokonce jeho taneční um zvyšoval jeho prestiž a obdiv ostatních k jeho osobě. Poté, co Galeazzo Maria dotančil, i všichni přítomní se jako obvykle dali postupně do tance, dodržující nám už dobře známý obřad repsektování a přednostního práva na tanec.

---

<sup>55</sup> Smith, *op.cit.*, s. xix.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. xvi.



V roce 1491, kdy se v Miláně oslavoval trojí sňatek mezi dynastiemi Sforza a d'Este<sup>57</sup>, zaznamenal Giacomo Trotti přesné pořadí, ve kterém tančily urozené dámy: „*První tanec započala velevážená milánská vévodkyně; druhý tanec tančily Vaše* [dopis je určen patrně Ercolovi d'Este] *nejjasnější dcery; třetí tančila urozená paní Bianca, její sestra; a poté se postupně tančilo v maskách.*“<sup>58</sup> To, že se hned po milánské vévodkyni představily dcery vévody z Ferrary, zrcadlí skutečně platnou hierarchii a řád přednostního práva v tanci, jaký existoval i v realitě. Takové právo v zahajování tance patřilo těm, kteří byli na nejvyšších stupních společenského žebříčku. Až poté, co byly tance takto oficiálně zahájeny, mohli i ostatní „hodnost po hodnosti“ začít tančit, zachovávající tak neustále a nepřetržitě přísná společenská pravidla.

Jak tvrdí Pontremoli, „tanec tak zrcadlil a ještě více utvrzoval pyramidální rozvrstvení společnosti, také protože jen málokdo jiný než dvořané byl natolik obratný tanečník, byla to společenská prestiž.“<sup>59</sup> Tanec se tak stává (mj. i z výše zmíněných důvodů) záležitostí nejen tanečníků, ale má vzbudit i obdiv publika, které ho z výše tribun pozoruje. Tvůrci nových tanců museli respektovat dvojí požadavek: tanec musel být při své premiéře nápaditý a něčím nový, aby urozený tanečník předvedl něco zvláštního, co jej udrželo na „módním“ tanečním žebříčku, zároveň však musel být tanec pro tanečníka zvládnutelný, a to nejen vzhledem k jeho tanečním schopnostem, ale i k váze a rozměrům okázalého kostýmu, který mohl vážit i přes deset kilogramů. Tanečník a jeho kostým se museli elegantně a nenuceně předvést před diváky, kteří napjatě sledovali každý tanečníkův krok a šum drahých draperií, a v nejlepším případě byli oslněni obojím.

## II. 2.2. Plesová zábava

Odhlédneme-li od nutných velkolepých ceremonií, během plesových zábav neztrácel ani dvorský tanec svou spontaneitu. Byla to oblíbená zábava, a dvořané si ji často dopřávali. Samotné plesy se ještě neorganizovaly, většinou se konaly při nějaké zvláštní příležitosti v rámci větších slavností, které zahrnovaly hon, souboje, hry a hostiny a trvaly často několik dní, někdy i týdnů. Guglielmo Ebreo se svěřuje, že na jedné slavnosti, která patrně byla z těch několikátýdenních, se tak přejedl, že mu bylo ještě celý následující týden nevolno.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> V lednu roku 1491 uzavřeli v Miláně sňatek Lodovico Sforza s Beatricí d'Este, Anna Sforza s Alfonsem d'Este a Angela Sforza s Ercolem d'Este.

<sup>58</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 158-9.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 135.

<sup>60</sup> Sparti, *op.cit* (2003), s. 47.

Mezi květnem a zářím se navíc konalo mnoho slavností pod širým nebem, což byla tradice stará, neboť lidové veselice se nekonaly jinde (což nechtěně dokazují i sžíravé kritiky středověkých kazatelů). Patrně se v letním období tančilo i na venkově (Sforzové jezdili na vyjížďky do okolí Milána) a v menších městech. Mnoho o průběhu těchto slavností nevíme, jen že se patrně tančilo formou uvolněnou a neoficiální, a to zřejmě jak některé známější choreografie, tak patrně i dlouhé improvizované variace v rytmu *pivy* či *saltarella*. Tančilo se často odpoledne a po celý večer.<sup>61</sup>



8. Taddeo Crivelli: kruhový tanec pánů a dam za doprovodu dechových nástrojů (1455-1461)

Jak tedy vypadal „klasický“ ples v 15. století? Během dlouhých několikadenních slavností se tančilo průběžně, ve dne i v noci. Tanec jako oficiální prezentace a „přehlídka“ celého šlechtického dvora se velmi často uskutečňoval na zahájení celé akce. Ples býval její součástí, a buď na začátku nebo u příležitosti ukončení celých oslav byl naplánován jeden hlavní, důležitý, na který se připravoval svou taneční bravurou a výdaji u krejčích celý dvůr.

Samotný ples trval často několik hodin. Nejprve proběhlo slavnostní zahájení, což obnášelo téměř vždy hudbu, fanfáry a často i nějaký úvodní obřadný procesionální tanec, většinou *bassadanzu*, kterou přicházeli buď sami vážení hosté či „pouze“ desítky skvostně nazdobených příslušníků dvora. Poté se postupně předvedla „honorace“ (a to je ta část plesu, kterou máme nejčastěji dopodrobna zaznamenanou) a následoval několikahodinový ples, během kterého tančili všichni.

<sup>61</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 154.

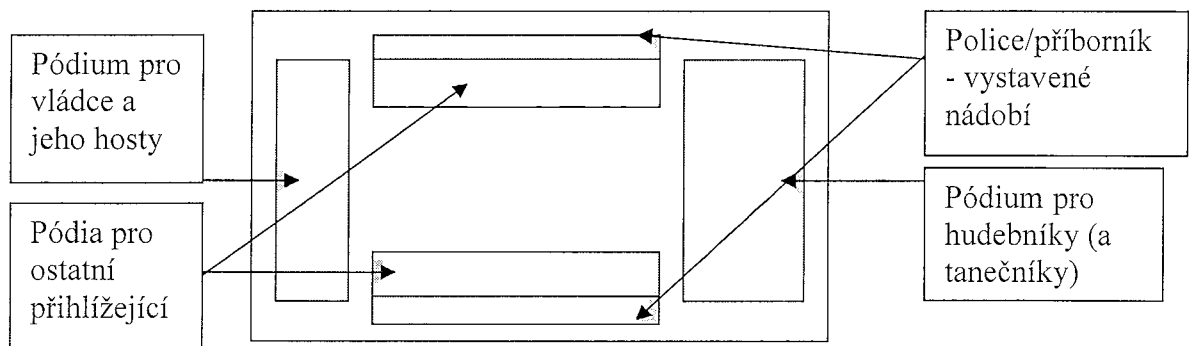
Do běžného plesového repertoáru patřily tehdy tance, které byly všeobecně známé a zrovna populární u toho či kterého dvora. Tančily se *balli*, jichž se nejčastěji účastnily dvojice či trojice tanečníků, a to buď volně (*Leoncello, Voltati in ça Rosina, Belriguardo, Petit Vriens, Lauro, Cupido*, ad.) či v jedné společné formě (*Chirintana*). S největší pravděpodobností se tančily i tzv. volné tance, jakými byly *saltarella* či *pivy* s velkým množstvím figur, které mohli tanečníci libovolně skládat dohromady a improvizovat během tance.

Ples byl často oživen speciálními divadelními výstupy, tzv. *moriskami*<sup>62</sup>, které měly zprvu pouze oživit průběh plesu a dopřát tanečníkům chvilku odpočinku. Odehrávaly se často během plesu, a později, když byly delší a monumentálnější, nejčastěji ples zahajovaly.

Aby bylo dobře na všechno vidět a významní hosté nemuseli mít strach o dobrá místa, často se ještě uvnitř tanečního sálu stavěla pódia, která zaručovala dobrý výhled. Na jedné straně sálu bylo pódium pro hudbu, na druhé někdy pro tanec (tančilo se buď na těchto pódíích či uprostřed sálu na zemi). Hosté seděli na lavicích na zemi či na pódíích, která lemovala delší strany místnosti. Při speciálních příležitostech se nad celým prostorem zavěsil baldachýn.

Za zmínku stojí ještě jedna zajímavost: po stranách tanečního sálu bývaly často ještě police či příborníky, kde s oblibou vystavovaly bohatší šlechtické rody své zlaté či stříbrné nádoby, tedy alespoň po dobu plesu. Takové nádoby bylo samozřejmě velikou vzácností a vlastnil-li někdo takový servis, bylo nanejvýš příhodné, aby dal ostatním najevo svou majetnost i tímto způsobem, jaký známe od svých babiček.

Jedno z možných rozestavení pódíí v tanečním sále (15. století)



<sup>62</sup> Viz. kap. II. 2.3.



Samozřejmě, důležitý byl i zasedací pořádek hostů. Pro vyslance, který podává zprávu svému pánu o průběhu slavnosti, je stejně účelné zaznamenávat zvláštní podrobnosti o pořadí tanečníků v jednotlivých tancích jako zaznamenávat rozmístění hostů v lóžích hlediště: tak jako čestná místa patří nejváženějším hostům, pocta zahájit tanec byla vyhrazena osobám nejvyšší důležitosti, ať už to byli páni domu, hosté či novomanželský pár, který byl oslavován.<sup>63</sup>

## II. 2.3. Divadelní podívaná

*Morisky* (*moresche*, *morische*),<sup>64</sup> divadelně-taneční kusy tančené pro obveselení publika, byly velice populární v Itálii 15. století, protože často přerušovaly rozvláčné – a někdy i nudné – hostiny. Proto se jim také často říkalo *intermezza* (*tramezzi*), přestávky. Morisky, maškarády, triumfy a mumraje masek jsou často zmiňovány v záznamech o privátních i veřejných slavnostech i v autobiografii Guglielma Ebrea. Tyto zpočátku drobné pantomimické, múzické či taneční „mezihry“ sloužící pro odpočinek a pobavení hostů, přerostly koncem století ve velkolepé dramatické scény, z nichž patrně postupem času vyrostl divadelní tanec a později balet.

Také tanečníci morisek byli zprvu sami šlechticové či jejich doprovod, ovšem postupně se „taneční obsazení“ morisek profesionalizovalo, tančili i taneční mistři a postupně čím dál tím více tanečníci z povolání.

Morisky měly většinou bohatou výpravu a na rozdíl od běžného tance, který byl sám o sobě neokázalý (tj. ač tančen často s velkou pompou, spočíval v prostých pohybech doprovázených maximálně uměřenou gestikou), morisky byly vytvářeny výhradně pro bombastický efekt na publikum. Ti, kdož tančili, měli často zvláštní pokrývkou hlavy, masku či speciální



9. Anonym: tanečník morisky (15.stol.)

kostým, někdy byla vytvořena i speciální scéna pro taková představení. Často byly *morisky* doplněny zvláštními efekty, nejběžněji ohněm. Co se týče skromnějších forem takových

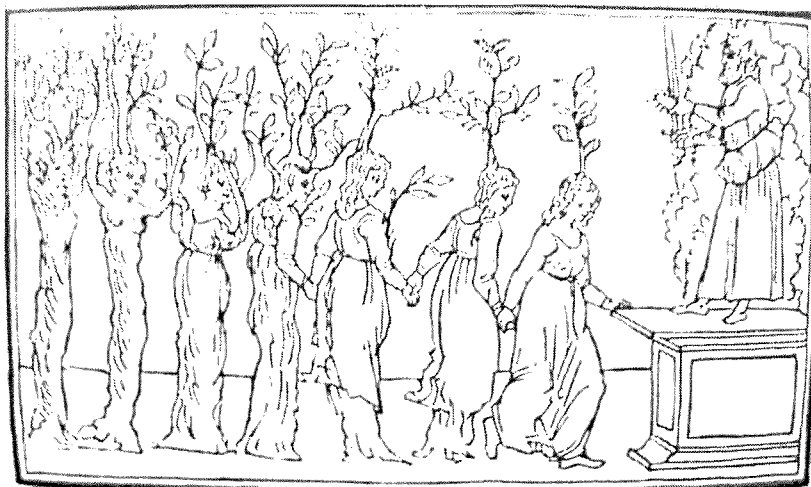
<sup>63</sup> Srov.: Pontremoli-La Rocca, *op.cit.*, s. 159.

<sup>64</sup> Původ slova není zcela jasný. Patrně z it. slova *mauro* (Maur; t.č. běžné označení Arabů a Berberů žijících v severní Africe a na Pyrenejském poloostrově), které mělo asociovat divokou exotiku dálných krajů.

výstupů, na denním pořádku byly fraškovité „jako-hádky“, velice oblíbené byly výstupy Blázna, tehdy velice populární postavičky. V jeho podání bývala *moriska* rychlým a živým tancem: „*Schovávaje se za maskou, tanečník převlečený za blázna bavil publikum energickými, silovými skoky a ,vykloubenými‘ pohyby paží i nohou.*“<sup>65</sup> Oblíbeným motivem byla i parodie na stáří, kdy tanečník groteskně cupital po sále jako starý roztřesený muž.<sup>66</sup> Okázalejší představení nejčastěji zobrazovala scény hrdinské, alegorické, exotické či pastorální, někdy dostaly své slovo i různé fantastické příšery.

*Morisky* se svými výjimečnými možnostmi alegorického a symbolického vyjádření hrály důležitou roli i v „politické hře“. Vzhledem k tomu, že se větší *morisky* připravovaly pro speciální příležitosti, jakými byly nejčastěji návštěvy vzácných hostů či sňatky členů významných italských rodin, je nasnadě, že byl tanec využit k alegorickému vyjádření úcty. Valná většina *morisek* tedy ve svém finále adorovala a opěvovala prince či vládce a vyzvedávala jeho ctnosti, přednosti, dobré skutky a sílu.

Náměty se braly nejčastěji z antiky, velice běžné byly postavy nymf a pastýřů, které se objevovaly skoro v každé *morisce*. Tak například v roce 1473, když přicestovala Eleonora Aragonská do Ferrary, aby zde oslavila sňatek s Ercolem d'Este, byla jí



10. Anonym: průvod sedmi nymf (1499)

předvedena velkolepá *moriska*, jejímž hlavním hrdinou byl Herkules, který po tanci s několika nymfami hrdinně vyzval na souboj Kentaura a posléze nad ním zvítězil. Herkules, jmenovec Ercola d'Este, tak zosobňoval odvahu a sílu, jež jako by byla charakteristikou Eleonořina nastávajícího.

Další z mnoha takových *morisek* se odehrála roku 1490 v Miláně při oslavách sňatku Isabelly Aragonské a Galeazza Sforza. Zde se předvedly před oslavovaným párem v defilé masek vládci z jednotlivých zemí Evropy, aby mu symbolicky projevíli úctu: král Španělska, Polska, Maďarska, německý císař, francouzský král a nakonec i turecký paša.<sup>67</sup> Hned nato

<sup>65</sup> R. Liechtenhan. *Vom Tanz zum Ballett*. Belser : Stuttgart - Zürich, 1983, s. 25.

<sup>66</sup> Sparti, *op.cit.*(2003), s. 54.

<sup>67</sup> Ačkoli to není ve zprávách o slavnosti jasně řečeno, jedná se s největší pravděpodobností o nepravé zástupce cizích zemí, protože pozvaní vyslanci – což vyplývá ze seznamu těch, kteří přijali darem sonety básníka

byly vyzvány družiny jednotlivých zemí, jedna po druhé, aby zatančily na počest nevěsty a ženicha. Francouzská skupina předvedla tanec, který se dokonce Isabelle tak líbil, že si vyžádala jeho opakování.<sup>68</sup> Tance zástupců jednotlivých zemí měly různou podobu, co do choreografie, tak do počtu tanečníků. Bezpochyby největší senzací byli co do okázalosti obleků poslové z Turecka, ale nejen to, turecký posel dokonce vjel do tanečního sálu na koni.<sup>69</sup> Slavnost se ovšem ještě zdaleka nechýlila ke konci. Okolo jedenácté hodiny večerní byla vyzvána skupina osmi masek, aby předvedla živou a veselou *pivu*. Byli v ní patrně zdatní tanečníci, kteří předváděli obratné (místy až akrobatické) kousky s množstvím skočných variací, na což „byl krásný pohled.“<sup>70</sup>

Vrcholem celého večera (po čtyřech a půl hodinách tance) byla „Rajská slavnost“, *Festa del Paradiso*, kterou nереžíroval nikdo jiný než Leonardo da Vinci. Její náplní bylo jedno z velkých tanečních témat 15. století – harmonie sfér a tanec planet ve vesmíru: nejprve každá ze sedmi planet „sestoupila“ na zem a opěvovala ve verších nevěstu, Isabellu Aragonskou. Poté (během tance) přivedl Merkur k Apollónovi a Isabelle tři Grácie, sedm Ctností a sedm nymf, které zpívaly chvály na Isabellinu poctu.<sup>71</sup>

V roce 1502 se konal novoroční karneval na dvoře papeže Alexandra Borgia v Římě a jak popisuje vyslanecká zpráva, ještě před hromadným tančením se tu odehrála velkolepá pastorální hra s tancem a recitací latinské poezie: nejprve přivedl na scénu tanečník nastrojený jako žena<sup>72</sup> skupinu devíti tanečníků převlečených za různá zvířata (jeden z nich byl i mladý Cesare Borgia). Všichni byli oblečeni ve skvostných kostýmech z brokátu a měli na sobě masky. Uprostřed scény byl postaven strom, ze kterého visely hedvábné stuhy. Na něm seděl chlapec a když zazněla znovu hudba, začal recitovat básně. V ten okamžik se devět tanečníků chopilo stuh z hedvábí a za zvuku šalmají tančili okolo stromu, proplétající se mezi stuhami. Pak na výzvu papeže tanec skončil a jeho dcera Lucrezia zatančila s jednou

---

Bellincioneho, autora zprávy – pocházeli všichni od dvorů italského poloostrova. In P. La Rocca. *Le Festa del Paradiso* (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia choreutica. In *La Danza e Italia. Creatività, scambi e diffusione del mondo coreografico italiano nella storia*. Torino : Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1993, s. 44.

<sup>68</sup> Sparti, *op.cit.*(2003), s. 54.

<sup>69</sup> Obliba „turkerii“ se v Itálii mohutně rozmohla ve čtyřicátých letech, které následovaly po pádu Cařihradu, a ani dvůr Sforza nebyl imunní vůči půvabu bohatých a hýřivých kostýmů orientálních národů, sám Lodovico Sforza se v jeden moment slavnosti odberal do svých komnat a vrátil se oblečen v tureckém kostýmu. (La Rocca, *op.cit.*, s. 46)

<sup>70</sup> La Rocca, *op.cit.*, s. 48.

<sup>71</sup> Více viz.: I. Brainard. *An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca*. In *Report on the XIIth Congress of the JMS*, Berkley : University of Berkley, 1997, s.715-727. – P. La Rocca: *op.cit.* – Stella Mary Pearce. *The Paradise of Ludovico Il Moro*. In *Memorable Balls*. Ed. James Laver. London : Oxford University Press, 1954, s. 9-20. – B. Sparti. *The Function and Status of Dance in the 15<sup>th</sup>-Century Dance*. *Dance Research*, Vol. XIV, No. 1, 1996, s. 42-61. – B. Sparti : *Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400*. *La Danza Italiana*, Nr. 3, 1985, s. 39-54.

<sup>72</sup> O ženských rolích v *moriskách* viz. kap. II. 9.2.

ze svých španělských dvorních dam, a poté ještě tančily masky (patrně přestrojení šlechtici), pár po páru.<sup>73</sup>

Když se slavila svatba Camilly Aragonské s Costanzem Sforza v květnu roku 1475 v Pesaru, v přestávkách mezi slavnostními proslovy, představováními, prezentací dárků, různými občerstveními, se stále tančilo. Potom vstoupily masky, které „předváděly chvályhodné skoky a pohyby“. Obzvláště pozoruhodné bylo představení pesarské židovské komunity: kromě tance sedmi planet tu byla předvedena i moriska s motivy práce „venkovského lidu“, který okopával a žal pole se zlatými či stříbrnými imitacemi pracovního náčiní, a posypával přitom podlahy květy ze zlatých košíků.<sup>74</sup>

Nutno ještě dodat, že morisky bývaly velmi umně zakomponovány do průběhu plesu. Během toho samého večera v Pesaru, když se oslavoval sňatek Camilly Aragonské a Costanza Sforza, „*píšťaly a šalmaje zahrály pomalou a něžnou pívou*“ a „*půvabně vešlo 180 mladých šlechticů*“, kteří nesli na hlavách nebo na ramenou ve velkých koších všechny druhy zlatých a barevných zámků, zvířat a květin z marcipánu. Aby byli všichni dobře vidět, vcházeli do sálu postupně, „*tančili volně po prostoru jako had ve formě do S... a tančice pívou, v určitých momentech v hudbě všichni poklekli do poklony*.“<sup>75</sup> Sladkosti byly předvedeny novomanželům a pak roznášeny po sále, po čemž se opět mladí šlechtici zvedli a „*radostně a půvabně zatančili*.“ Potom si šla zatančit Camilla s Costanzem, a po nich se téměř všichni urození pánové, lékaři a kavalíři dali se svými dámami do tance a předvedli velký a dlouhý tanec.

„*Dvořanovi je dovoleno... tančit třeba i maurskou moresku nebo vysoko skákat; ale na veřejnosti to šlechtic dělat nemá, leda v masce, přičemž nevadí, když ho každý pozná, naopak, není lepší způsob, jak při veřejných veselících ukázat, co dovedeme...v maškarním oděvu si může člověk leccos dovolit,*“<sup>76</sup> tak nabádá Baldassare Castiglione dvořana k divadelnímu tanci. Šlechtici milovali strojit se často do masek, a to tak, že si na



11. Anonym: alegorický průvod (1499)

<sup>73</sup> Sparti, *op.cit.*(1996), s. 53.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 55.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> B. Castiglione. *Dvořan*. Praha : Odeon, 1988, s. 110 – 111.



sebe jednoduše vzali oděv odlišného typu než ten, který obyčejně nosívali, inspirující se módou Francie, Španělska či jiných, ještě exotičtějších krajů. Maškarády a morisky, neuvěřitelné a blýskavé podívané, ztělesňovaly vrchol touhy 15. století: obdivovat a být obdivován.



12. Cristoforo de Predis: dva páry v maskách tančí za doprovodu dvou louten (2. polovina 15. století)

### II. 3. Kde a jak se tančilo

Tančilo se nejen po celé severní a střední Itálii, ale i za hranicemi země. Ze sporých dobových záznamů se nám vyjevuje, že v rámci Itálie existovala různá pojetí tance, zřejmě to ale byly spíše „dialekty“ jednoho tanečního stylu. Stejně tak se tančilo i za hranicemi Itálie, ve Španělsku či Francii. Ovšem i tyto zahraniční styly byly, zdá se, dostatečně srozumitelné pro italské publikum. Například velmi rozšířený základní typ „nízkého“ tance v Itálii nazývaného „*bassadanza*“ a ve Francii „*bassedanse*“ se až na větší variabilitu kroků v italském repertoáru ve své podstatě nelišil. Vypovídají o tom i dobové prameny, ve kterých často čteme, že se „tančilo po francouzském způsobu“ či „po španělsku“, ovšem nikdy ne přímo „španělské“ či „francouzské“ tance.

O tom, jaký styl bude zrovna v módě a kam se tedy mají upírat oči dvořanů, nerozhodovalo nic menšího než politika. Tanec zrcadlil choulostivé diplomatické vztahy a jako ostatní móda byl v tomto období podmíněn politickými vztahy. Jak tvrdí Pontremoli,

„pokud se v Miláně tančily během 15. století tance francouzské a španělské, bylo to nutné kvůli politickým a kulturním vztahům, které dvůr Sforza udržoval s těmito dvěma státy“<sup>77</sup>.

Způsob tančení, stejně jako způsob odívání, se měnil od dvora ke dvoru, od jednoho vévodství k druhému, ale i v rámci celého italského poloostrova. Tzv. „Lombardský tanec“, jak bychom mohli nazvat námi zkoumaný a nejcelistvěji dochovaný styl, tedy označuje určitý způsob tance, vypracovaný v určitém konkrétním kulturním prostředí: skutečnost, že se později tento styl rozšířil na ostatní velké italské dvory díky aktivitě tanečních mistrů, nevylučuje existenci jiných tanečních stylů. Galeazzo Maria Sforza, který v roce 1459 doráží s družinou dvořanstva do Florencie, aby se setkal s papežem Piem II., je velkolepě a vřele přijat ve Firenzuole. Poznamenává, že tam tančily dívky „*po způsobu florentinském*“<sup>78</sup>.

„Florentský tanec“ se zdá být, dle tohoto dokumentu, stylem rychlým a svižným, který dává přednost spíše skočným krokům před pohyby obřadnými; to mimo jiné potvrzuje, že se ve florentském okruhu ještě v 15. století zachovával typ tance velice blízký středověké *carole*. Posledně jmenovaný je tanec ve formě kruhu, kde sami tanečníci zpívají melodii, která tanec doprovází. „*Ballo retondo*“, o kterém se zmiňuje Galeazzo, musel být téměř jistě tanec tohoto typu. V okruhu milánských dvorů byl skoro neznámý, možná pro svůj příliš lidový charakter, a tak vzbudil obdiv a zájem členů družiny syna vévody Francesca.

Také v Benátkách existoval zvláštní styl tance. V roce 1493 tančili Benátčané pro Isabellu d'Este, která přijela navštívit Serenissimu [Benátky], aby jí předvedli svůj způsob tance<sup>79</sup>. Na aragonském dvoře v Neapoli se tančilo po neapolsku, pravděpodobně stylem velice podobným tomu španělskému.<sup>80</sup>

Když se v roce 1493 vydala Bianca Maria Sforza do Innsbrucku, aby se později vdala za císaře Maxmiliána I., jedna z jejích dvorních dam píše do Milána o vévodkyni Kateřině Habsburské: „...*její jasnost umí skvěle tančit po francouzském způsobu, taktéž po italském a německém, ovšem tančit na německý způsob je jednoduché: je to totiž velice podobné stylu maďarskému.*“<sup>81</sup>

Tyto „dopisy z cest“, zaznamenávající vždy pro pisatele zážitky nové a neznámé, dokládají existenci odlišných stylů tance: je tu tedy styl italský, francouzský, německý a maďarský, z nichž každý má své specifické vlastnosti (bohužel, můžeme se dnes pouze dohadovat, jaké). Soudě podle posledního citovaného dokumentu, od opravdového tanečního odborníka se očekávalo, že bude znát rozličné způsoby tance, jak se tančily u různých dvorů.

<sup>77</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 160.

<sup>78</sup> Dopis Galeazza Maria Sforza matce z dubna roku 1459. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 160.

<sup>79</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 161.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Barbara Civelli Anně Sforza 24. ledna 1494. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 160.

## II. 4. Kdo byli „Maestri di danza“

Typ dvorského tance se objevil v Itálii zřejmě už v první polovině 14. století. Také kusé notové záznamy, někdy doprovázené vágními popisy tanců či tanečních aktivit, se objevily už dříve v dějinách západní civilizace; ovšem většina pramenů obsahující dnes studovaný taneční repertoár vznikla převážně ve třetí čtvrtině 15. století.

Tanečních spisů, které dokumentují italský taneční repertoár 15. století, známe dohromady třináct. Osm z nich jsou ovšem kopie či fragmenty spisů pravděpodobně jediného autora, kterým byl Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrosio). Další dva jsou pouze fragmenty italských *bassedanze*, jiný, tzv. „norimberský rukopis“ je v podstatě osm zevrubně popsaných italských choreografií, které byly zaslány v polovině 15. století tancechtivým dcerám jednoho německého šlechtice. Další z pramenů je dílem Domenica da Piacenza a poslední patří Antoniu Cornazanovi. Činnost těchto tří tanečních mistrů, která vycházela z nového uvažování o tanci založeném na syntéze pohybu, hudby a prostoru, nazývají někteří badatelé Lombardskou školou<sup>82</sup>. Jsou to především jejich taneční traktáty, z nichž čerpáme naše poznatky o tanci 15. století.

### II. 4.1. Domenico da Piacenza (da Ferrara)

První, kdo systematicky zapsal a systematizoval nový dobový taneční repertoár, byl Domenico da Piacenza. Dalo by se říci, že jeho spis je první formulovanou taneční estetickou normu relevantní pro dané prostředí i historickou dobu. V padesátých a šedesátých letech 15. století, kdy se Domenicův spis *De arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare*<sup>83</sup> dostával „do oběhu“ po italských šlechtických dvorech, sklízel velký úspěch a uznání. A nejen to, ještě dlouhý čas poté (v podstatě až do začátku 17. století) byl zásadní předlohou či přinejmenším významným inspiračním zdrojem pro mnohé autory pozdějších tanečních spisů i pro dvořany, kteří se v hodinách tance učili tomuto novému „umění - vědě“ právě na základě první Domenicem vyslovené taneční teorie.

<sup>82</sup> In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 160. Viz. kap. II. 3.

<sup>83</sup> Titul byl spisu přiřazen až později. In Sparti, *op.cit.* (2003), s. 3.

Domenico da Piacenza (da Ferrara) se narodil zřejmě po roce 1400 v italském městě Piacenza (odtud přídomek „da Piacenza“). O jeho životopisných údajích z prvních tří desítek let nevíme mnoho; chronologicky první spolehlivou zmínku podává jeden z listů uložený v modenském archivu: Domenico da Piacenza byl brzy před rokem 1439 povolán ke šlechtickému dvoru ve Ferraře jako taneční mistr, kde během čtyřicátých let 15. století víceméně nepřetržitě pracoval.<sup>84</sup> Patřil zřejmě k váženým příslušníkům dvorské společnosti rodu d'Este. Svědčí o tom mimo jiné i to, že byl v pozdějších letech povýšen do rytířského stavu. Pasování na rytíře proběhlo v padesátých nebo v první polovině šedesátých let 15. století;<sup>85</sup> byl přijat do řádu Militia Aurata.

Z roku 1455 pochází zřejmě nejstarší verze poměrně rozsáhlého pojednání o tanečním umění, které mu můžeme s jistotou připsat. V dubnu tohoto roku připravoval mistr Domenico tance na svatební slavnost Beatrice d'Este a Tristana Sforza; tomuto milánskému vévodovi věnoval zřejmě svůj spis. Stejným způsobem se podílel Domenico da Piacenza na přípravě mnoha dalších okázalých slavností, kterých se sám účastnil jako aktivní tanečník:<sup>86</sup> v říjnu roku 1455 to byly např. slavnosti zasnoubení Ippolity Sforza a Alfonsa Aragonského v Miláně, v r. 1462 svatba Lorda z Forli a urozené Barbary Manfredi.

Z osobního života víme pouze to, že Domenico da Piacenza byl ženat, jeho manželka byla patrně dvorní dámou a pocházela z urozeného rodu Trotto. Domenico da Piacenza zemřel v roce 1476 nebo 1477, zřejmě ve Ferraře.

Inspirující byla zřejmě i samotná osobnost Domenica da Piacenza. Smith tvrdí, že „...měl takové osobnostní kvality, které mu umožnily plně využít příležitosti, kterou mu historie nabídla. Byl ten správný charakter ve správný čas na správném místě. Proto byl schopen dosáhnout takového statusu, pro který ho všichni obdivovali a odvolávali se na jeho choreografické popisy a notace v tanečních pojednáních, která sami připravovali.“<sup>87</sup>

V době vzniku Domenicovy první kodifikované taneční teorie existovalo zřejmě více podobných pojednání, která bohužel většinou svou dobu nepřežila nebo se ani nezachovala.<sup>88</sup> Taneční teorii Domenica da Piacenza rozpracovávali dále šlechtic Antonio Cornazano a taneční mistr Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrosio).

<sup>84</sup> V té době zřejmě změnil přídomek svého jména na „Ferrarský“- „da Ferrara“.

<sup>85</sup> Smith, *op.cit.*, s. 5.

<sup>86</sup> Srov.: Sparti, *op.cit.* (2003), s. 4. - Smith, *op.cit.*, s. 6.

<sup>87</sup> Srov.: Smith, *op.cit.*, s. xi.

<sup>88</sup> *Ibid.*



## II. 4.2. Antonio Cornazano

Antonio Cornazano byl dvořanem jak se patří. Pocházel z urozené rodiny, v dětství byl poslán na vychování<sup>89</sup> a téměř celý svůj život strávil při různých šlechtických dvorech. Psal básně, odborná pojednání, zajímal se o vědu i umění. Dalo by se říci, že zosobňoval humanistický vzor myšlení i chování. Smith tvrdí, že Antonio Cornazano byl „vskutku renesanční člověk srovnatelný s Leonem Battistou Albertim či Leonardem da Vinci“<sup>90</sup>.

Narodil se kolem r. 1430 a pocházel, stejně jako mistr Domenico, z Piacenzy a svá nejúspěšnější zralá léta prožil u dvora ve Ferrare (od poloviny 70. let až do své smrti). Jako mladík byl poslán na vychování do Sieny, v padesátých a šedesátých letech působil na dvorech v Římě a Miláně.<sup>91</sup> Několik let strávil poté v benátském regionu. Během svého života přišel do kontaktu s mnoha významnými a vlivnými lidmi, umělci a šlechtici té doby.

Byl, jak už jsme poznamenali výše, poměrně plodným spisovatelem věnujícím se ve svých spisech nejrozličnějším tématům: z oblasti vojenství a válečnictví jmenujme např. *De integritate rei militaris* či *Integrità de la militare arte* ze 70. let aj., zabýval se životy slavných žen a mužů (sepsal např. životopis kondotiéra Bartolomea Colleoniho, svého nadřízeného v 60. a 70. letech), psal náboženské práce (*Vita della Vergine Maria* z r. 1457/58 ad.)<sup>92</sup>, básně (básnické skladby a celé sbírky básní *De gestis Francosci Sfortiae: La Sforzeide* z r. 1459), v letech 1466-70 dokončil zpěvník *Canzoniere*, vydaný r. 1502 jako *Sonetti e Canzone*, atd. Psal i dramata a díla komplexnější (např. spis *De excellentium vivorum principibus*, který obsahuje vybrané části Starého Zákona, astrologii, životopisy slavných mužů - Caesara, Antonia, atd... mimo jiné i Borsa d'Este, jemuž je celý spis věnován; ze 2 dílů knihy je jeden latinsky a druhý italsky). Svůj taneční spis *Libro dell'arte del danzare*<sup>93</sup> dokončil v roce 1455 a věnoval jej tehdy desetileté Ippolitě Sforza při příležitosti jejích zasnub s Alfonsem, vévodou z Kalábie.

Jako dvořan se Antonio Cornazano samozřejmě účastnil mnoha významných společenských akcí. Jednou z nejslavnějších byla svatba Beatrice d'Este a Tristana Sforza ve

---

<sup>89</sup> Mladíci z bohatých rodin byli často posíláni na vychování do větších měst, kde byli přijati jako pážata do družiny některého šlechtice. Když dospěli, absolvovali ještě, pokud to podmínky dovolovaly, „kavalírskou cestu“ do zahraničí; tj. byli členy doprovodu jisté významné osobnosti, která vyrážela na danou cestu s často diplomatickým posláním.

<sup>90</sup> Smith, *op.cit.*, s. 69.

<sup>91</sup> V Miláně byl Antonio Cornazano u dvora Francesca Sforza, kde mu ovšem zpočátku prostředí příliš nepřálo - z dobových pramenů víme, že zde dostával poměrně malou rentu - dvorní pištec byl štedřeji finančně ohodnocen než dvořan Cornazano. In Smith, *op.cit.*, s. 70.

<sup>92</sup> Spis byl vytištěn až později, r. 1471 v Benátkách - tato tištěná verze byla (stejně jako některé jiné Cornazanovy spisy) velmi populární - měla třináct edic v 15. a dalších osm v 16. století.

<sup>93</sup> Originál spisu z r. 1455 je dnes ztracen.

Ferraře r. 1455 či diplomatická cesta do Paříže v letech 1461-62.<sup>94</sup> Antonia Cornazana si coby všestranně produktivního humanistického vzdělance a vzorného dvořana společnost stále více a více považovala, v r. 1476 byl nazván dokonce „básníkem a džentlmenem dvora“<sup>95</sup>. Umírá (zřejmě dobře zajištěn) v roce 1483 nebo 1484.

### II. 4.3. Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio<sup>96</sup>

Osobnost Guglielma Ebrea je ukázkovým příkladem tanečního mistra, který byl velice dobře erudován v tanečním umění i humanitních vědách, vytvořil množství tanečních choreografií, jež zapsal a vydal. Byl proslaven svými znalostmi, takže byl zván a putoval od jednoho šlechtického dvora ke druhému, aby učil královské děti (a často i jejich rodiče) tanečnímu umění a etiketě a pomáhal s organizací různých slavností. Dovršil taneční tradici Domenica da Piacenza, s nímž se osobně znal a považoval jej za svůj vzor.

Guglielmo Ebreo se narodil kolem roku 1420 (či později) v židovské rodině Mojžíše Sicilského, který zřejmě zastával funkci tanečního mistra na dvoře v Pesaru.<sup>97</sup> S tímto městem se Ebreo v pozdějších dokumentech identifikuje jako se svou domovinou.<sup>98</sup> O jeho dětství a mládí toho nevíme mnoho, tím více ovšem o pozdějším profesionálním působení na italských šlechtických dvorech. Víme (z autobiografie v tanečním spise i mnoha jiných dobových pramenů), že působil v Neapoli, Urbinu, Ferraře, Miláně, ve městech, kde se odehrávalo nejdůležitější kulturní dění té doby.

Poprvé vstoupil do služeb v Pesaru u Alessandra Sforza, s nímž udržoval blízké přátelství (věnoval mu kopii svého tanečního spisu z r. 1473). Roku 1444 se účastnil vévodových zásnub s Costanzou da Varano. Téhož roku se účastnil i svatby Leonella d'Este a Marie Aragonské, kde se možná poprvé setkal s Domenicem da Piacenza. Samozřejmě, Guglielmo Ebreo sám na slavnostech tančil: roku 1448 se v Ravenně účastnil taneční soutěže, ve které zvítězil (výherní cenou bývaly tehdy kromě peněz i např. drahé látky). Je pravděpodobné, že mezi lety 1450 a 1466 byl Guglielmo Ebreo ve službách Francesca Sforza

<sup>94</sup> Antonio Cornazano byl členem diplomatické družiny, která byla poslána na dvůr Ludvíka XI., aby mu pogratovala k následnictví po Karlu VII. Cornazano byl pověřen pronést slavnostní projev.

<sup>95</sup> Smith, *op.cit.*, s. 75.

<sup>96</sup> Vzhledem k tomu, že Guglielmo Ebreo konvertoval po čtyřicítce ke křesťanství a přijal nové jméno Giovanni Ambrosio, dochází k nedorozuměním ohledně jeho osoby, také ohledně autorství jeho spisů (první vydání svého spisu napsal ještě pod svým původním jménem, druhou edici vydal už jako Giovanni Ambrosio). Pro větší přehlednost budu v této práci užívat výhradně jeho první, původní jméno Guglielmo Ebreo.

<sup>97</sup> Smith, *op.cit.*, s. 109.

<sup>98</sup> *Ibid.*

na milánském dvoře. Byl totiž přítomen většině zdejších významných událostí a slavností- v roce 1455 to jsou velkolepé zásnuby Ippolity Sforza a Alfonsa Aragonského, v roce 1459 recepcce francouzských vyslanců Ludvíka XI. či slavnosti během návštěvy papeže Pia II. V Miláně také dokončuje roku 1463 svůj traktát o tanečním umění *De pratica seu arte tripudii*, který věnuje Gaelazzu Mariovi Sforza.

Guglielmo Ebreo, původem žid, v šedesátých letech konvertoval ke křesťanství, přijal patrně nové jméno „Giovanni Ambrosio“, a to mu umožnilo být později pasován do rytířského stavu. V druhé polovině 60. let udržoval Guglielmo kontakt s mladým Lorenzem Medicejským, zřejmě i kvůli svému bratru Giuseppovi (který nejspíše také v té době konvertoval ke křesťanství), jenž si v roce 1467 otevřel ve Florencii svou taneční školu.<sup>99</sup>

I v pozdějších letech udržovali vzájemné přátelské vztahy, a proto asi také věnoval Guglielmo Lorenzovi Medicejskému v roce 1477 kopii svého tanečního spisu. Po smrti Alessandra Sforza (1473) pobývá Guglielmo zřejmě v Neapoli a poté vstupuje do služeb Federica Montefeltra v Urbinu.<sup>100</sup> V jednom z dobových pramenů je uvedeno, že roku 1481 ve Ferraře tančil s tehdy šestiletou Isabellou d'Este: „*Paní Isabella tančila dvakrát s Ambrosiem, který byl dříve žid, a nyní je na dvoře slavného urbinského vévody jako jeho taneční mistr. Nikdo netančil s takovou elegancí a nadáním a vůbec nevypadal na svůj věk.*“<sup>101</sup>

V posledních letech se Guglielmo pohyboval mj. v Miláně, Florencii a Urbinu. Poslední zmínka o jeho životě pochází z roku 1484, kdy Lorenzo de Medici posílá dopis Camille Aragonské, že nemá peníze na to, aby vyplácel „almužnu“ tanečnímu mistrovi.<sup>102</sup>

#### II. 4.4. Lorenzo Lavagnolo a další

Do další generace tanečních mistrů působících u rozličných šlechtických dvorů patřil i Lorenzo Lavagnolo. Mnoho toho o něm nevíme, také protože po sobě nezanechal žádný spis ani záznam o vlastní práci. Působil v Modeně, Ferraře a Urbinu a v letech 1479-80 také u milánského dvora, kde byl ve službách Bony Sforza. Zdá se, že byl bravurní tanečník a výborný učitel: „*Byl u našeho dvora, se mnou, markýzem a mými syny... a je to mistr nade*

<sup>99</sup> Florencie byla tomto směru velice pokroková - muži i ženy se směli učit tanci, zpěvu i hře na hudební nástroje.

<sup>100</sup> Spati, *op.cit* (2003), s. 38.

<sup>101</sup> Zpráva Guida de Balmeo [Guido di Bagno], uložená v Archivu dynastie Gonzaga v Mantově. In Smith, *op.cit.*, s. xxi.

<sup>102</sup> Spati, *op.cit* (2003), s. 42.

všechno, a proto soudím, že je dobré ho mít pro toto taneční řemeslo...“<sup>103</sup>, píše Barbara Gonzaga Boně Sforza, když posílá Lavagnola ze svého mantovského dvora do Milána. S podobnými doporučujícími dopisy cestoval Lavagnolo později do Boloně či do Ferrary, aby zde vytvářel taneční choreografie pro různé slavnosti. Byl nazýván dobrým „tanečníkem“<sup>104</sup>, což dokazuje rozsáhlou praktickou taneční aktivitu, která tvořila těžiště jeho práce. Patrně nebyl ani urozeného původu, nepsal odborné knihy ani poezii. Jak je zřejmé z doporučujícího dopisu Barbary Gonzaga, nebyl kladně posuzován pro své vybrané způsoby či původ, ale výhradně pro svou taneční bravuru. To je nóvum, které dokazuje, že koncem 15. století už svítá na oficiálně uznávané taneční „řemeslo“, uznávané a rozšiřované.

Že měla pedagogická činnost tanečníků a tanečních mistrů v Itálii svou populární tradici, svědčí i záznamy o několika dalších tanečních mistrech. Bohužel, známe pouze jejich jména a několik málo kusých informací: Giovanni Martino, který sloužil u neapolského dvora v sedmdesátých letech 15. století, Mariotto da Perugia (vytvořil tanec *La Fortuna* obsažený v jedné z kopií spisu Guglielma Ebrea) a Magistro Fillippo (autorem tance *Consolata*, taktéž v jedné z kopií Eberových spisů). Poslední tanečník a učitel, kterého známe jménem, je Giuseppe Ebreo, Guglielmův bratr. Působil ve Florencii, kde si založil i malou taneční školu. Jemu patří i jedna z kopií traktátu *De pratica seu arte tripudii*.<sup>105</sup>

Ale nebyli to pouze taneční mistři, kteří vytvářeli nové tance. Nezbytná byla ovšem jistá erudice v oboru: o co větší nároky byly kladeny na tanečníka, o to vyšší dokonalosti musel dosáhnout ten, kdo tance tvořil. Kdo chtěl vytvořit *ballo* (tanec), musel mít dle dobových odborníků nejprve jasnou představu v hlavě, počínaje misurou, harmonií, přes dobrou znalost prostorových zákonů až po možnosti ornamentace kroků a celého tance. Pokud tedy měl nějaký z dvořanů či šlechticů jistý přehled o tanečním umění, bylo běžné vymýšlet si tance vlastní.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 64.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Viz. kap. II. 4.3.

<sup>106</sup> Sám Lorenzo Medicejský je patrně autorem dvou tanců, *Venus* a *Lauro*, zařazených do spisu Guglielma Ebrea.

## II. 5. Taneční teorie ve spisech

Téměř všechny dodnes dochované taneční traktáty se shodují svou formou, která se nijak nevymyká úzu své doby. Konkrétně pro tanec je to ovšem jisté novum, protože systematický popis pohybu (nejprve vyjádření celkové ideje a poté postup od jednodušších prvků ke složitějším) se objevuje v taneční historii vůbec poprvé.

První část tanečních traktátů je jednou velkou obhajobou tance, respektive tanečního umění a vědy. Ve stylu antických pojednání se tu vede apologie na tanec a jsou vyslovena teoretická pravidla, která by se všechna měla při tanci dodržovat. Jsou vysvětleny základní skladebné prvky tance. Následuje popis tanečních kroků obecně a poté, často ve druhé, samostatné části spisu, objevují se konečně choreografie jednotlivých tanců (*bassadanze* i *balli*), někdy i notový zápis hudebního doprovodu k nim.

Taneční repertoár je poměrně široký. V popisech tanců rozeznáváme dva druhy zapsaných choreografií - (1) *bassadanza*, („nízký tanec“), táhlý procesionální tanec při zemi, ve své původní formě bez poskoků<sup>107</sup> a (2) *balli* (*balleti*, *balliti*), drobnější choreografické skladby se specifickým uspořádáním jednotlivých druhů *misur* (viz níže) a v jejich rámci jednotlivých kroků. Zapsaným choreografiím se vymykala *moriska* (*moresca*, *moresche*), speciální choreografie na dané téma, jakási divadelní „intermezza“ dlouhých hostin a tanečních slavností. Morisky nejsou součástí našich tanečních traktátů, ovšem díky jejich neobyčejnému charakteru budily pozornost vyslanců a kronikářů, kteří o nich (spíše než o běžném tanečním repertoáru) psali dlouhé zprávy. Taneční mistr většinou vytvořil speciální *morisku* pro určitou příležitost.<sup>108</sup>

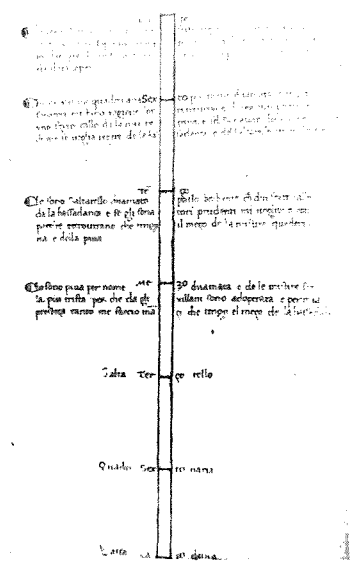
Za zcela přirozenou součást popisu určitého tance považovali jejich autoři kromě kroků též poučení o způsobu provádění tanečních prvků, tj. nejen technickou stránku tance, ale i výrazovou - s jakým pocitem či naladěním, s jakou intenzitou, dynamikou, v jaké rychlosti a jak velký má být daný pohyb. Všechny tyto požadavky a nároky měly vést

<sup>107</sup> „Nízký tanec“ se rozšířil do celé Evropy- ve Španělsku byl nazýván „*baxa danza*“ či „*baixa danza*“, ve Francii „*bassedanse*“. „Ve francouzských popisech je přes 60 „nízkých tanců“ ... všechny tančící dvojice byly povinny respektovat různé struktury jednotlivých tanců; bylo obtížné pamatovat si sled kroků a frází každého z nich, proto byly paměťové pomůcky vítány. Ve Francii vyšla první tištěná notová sbírka „nízkých tanců“ s písmenným označením pohybů u nakladatele M. Toulouze v Paříži kolem r.1490. Pro jednoduché - stále ještě oblíbené - chorovody (*rounds*, *ronds*, *coreae*) jich třeba nebylo. In M. Jůzl et al. (ed.). *Dějiny hmotné kultury*. Praha : SPN, 1990, s.337.

<sup>108</sup> Více o *moriskách* viz. kap. II. 2.3.

k přesnému cíli. Měl jím být „ballarino perfetto“ - dokonalý tanečník, který by mohl s lehkostí a grácií soutěžit s nejlepšími tanečními profesionály u dvora.<sup>109</sup>

II. 5.1. De arte saltandj & choreas ducendj (O tanečním umění a choreografii)



13. Domenico da Piacenza: *De arte saltandj et choreas ducendj*, diagram jednotlivých misur (1455)

Taneční traktát Domenica da Piacenza obsahuje choreografický popis 23 tanců s hudbou, je doplněn o teoretické pojednání o základních stavebných prvcích tanečního umění a jejich vztahu k obecným estetickým zákonitostem.

Pojednání je psáno ve třetí osobě. Autor se na dvou místech představí jménem a odkazuje na skutečnost, že je rytířského stavu.

V rukopise jsou prázdná místa určená pro iluminované iniciály.

První kapitola spisu představuje úvod, který se svými základními atributy nijak nevymyká úzu té doby. Domenico da Piacenza jako autor textu prosí o boží požehnání, odvolává se na antické vzory (zde především na Aristotela, zejména Etiku Níkomachovu) a stanovuje základní předsevzetí následujícího textu.

Za nejpodstatnější rys správného tanečního umění pokládá (v návaznosti na antické vzory) „střídmost“ či „umírněnost“. Zabývá se vzápětí otázkou míry, s jakou se má taneční pohyb (a nejen ten, i záležitosti světa vezdejšího) provádět: „ ...neboť všechny věci, jsou-li dohnány do krajností, stávají se scestné a nebezpečné. Umírněnost je předpokladem pro

<sup>109</sup> H. Barochová. *Taneční mistr a jeho role v historii tance*. Praha : HAMU, 2000, s.6.

*správné bytí...toto umění je ušlechtilá demonstrace velkého intelektu a nejvyšších snah jedince.*“<sup>110</sup> Přibývá tedy nutný „intelektuální“ předpoklad.

Další kapitola je věnována otázce vzhledu, fyzické krásy, která se stává další podmínkou k tomu, aby tanec dosáhl své ideální formy. Veškeré nemoci či postižení jsou na obtíž: „...*chromí, hrbatí nebo zmrzačení lidé všech stavů v tom nemohou uspět.*“<sup>111</sup> Fyzická krása je považována za veliké štěstí, které je člověku dáno od Boha: „*kdo je krásný od Boha, není nikdy docela chudý...příroda musí krásnit a sochat toho, který tančí, od hlavy k patě.*“<sup>112</sup> V druhé polovině knihy se Domenico da Piacenza věnuje už choreografickému popisu jednotlivých tanců, nejprve osmnácti *balli*, potom pěti samostatných *bassedanze*. Popis jednotlivých tanců většinou následuje za příslušnou notovou partiturou.

Tance jsou zajímavé svými jmény. Domenico da Piacenza je pojmenovával podle různých míst či osobností, které ctil, bohů, jejich atributů či jednoduše podle námětů ze všedního života. Z párových tanců uveďme například *Belriguardo* (Pěkný pohled), *Prigioniera* (Vězenkyně), z tanců pro tři tanečníky například *Leoncello* (určený patrně pro Leonella d'Este), *Giove* (Jupiter), z jiných, z vícepárových například *Pizochara* (patrně z it. Pizzo – krajka) či *Corona* (Koruna).

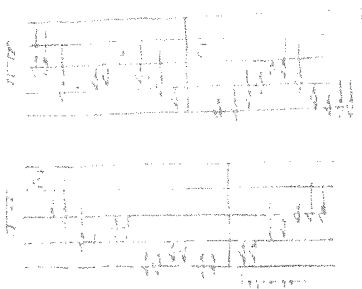
---

<sup>110</sup> Smith, *op.cit.*, s. 11.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

## II. 5.2. Libro dell'arte del danzare (Kniha o tanečním umění)



**M**ercantia ballo appropriato al  
nome che una del donna danza  
con un homine e da audientia a  
tutti gli ne fossero pure affari co  
me quella che fa mercantia da  
manti et convivia con **E**lla don  
a mano con uno homo manci al  
tra due hon un dietro loro a mano  
amano In tale ordine fanno un

14. Antonio Cornazano: *Libro dell'arte del danzare*, hudba a popis tance *Mercantia* (1455)

Spis *Libro dell'arte del danzare* (Kniha o tanečním umění) Antonia Cornazana vydaný v roce 1455 prošel po deseti letech (tj. v roce 1465) autorovou redakcí, která víceméně zachovala původní znění traktátu: obsahuje rozsáhlejší teoretický úvod a jednu teoretickou část na konci, jeden diagram, přepisy 3 *bassadanze* a 8 *balli* Domenica da Piacenza doprovázené sedmi notacemi pro hudební instrumentální doprovod. Ovšem jako jediný z raně renesančních italských spisů obsahuje také rozpis tenorů pro popsané *bassadanze*. Jedinečné jsou zde také odkazy na dosud nenalezený taneční spis (zřejmě španělský), který obsahuje tance a teorii navazující na Domenica da Piacenza. Nechybí ani zmínka o tancích, které jsou považovány za nemódní a zastaralé. Místy se objevuje komentář, iluminace či vyobrazení některých složitějších choreografií.

Antonio Cornazano na několika místech svého spisu uvádí, že jeho učitelem a vzorem je Domenico da Piacenza. Teoretické části jeho traktátu se zabývají v této souvislosti stejnou problematikou (charakteristika základních tanečních principů, klasifikace čtyř druhů *misury*, rozlišení a popis pohybů základních a vedlejších, formální principy stavby konkrétních tanců atd.).

Traktát *O tanečním umění* začíná rozsáhlou dedikační básní nejprve Sforzovi II. a poté Ippolitě Sforza. Počínaje těmito básněmi, celý spis je psán komplikovaným básnickým



jazykem, který usiluje o literární vytríbenost: využívá metafory, vznešená přirovnání a bohaté možnosti italského lexika.

### II. 5.3. De pratica seu arte tripudii (O praxi čili tanečním umění)



15. Guglielmo Ebreo: *De pratica seu arte tripudii*, úvodní strana spisu (1463)

Spis Guglielma Ebrea, nejobsáhlejší z dosud citovaných, je rozdělen do dvou částí, „Knih“. V první knize, teoretické, najdeme obsah, úvodní báseň a poměrně rozsáhlý výklad o historii hudby, kapitoly o taneční metodice a popis praktických cvičení pro zlepšení techniky i výrazu v tanci. Druhá kniha obsahuje ve své teoretické části učený rozhovor, v němž otázky pokládají hypotetičtí mistrovi žáci a on v odpovědích obhájí možné sporné výklady taneční teorie a tanec sám o sobě. Po krátké autobiografické výpovědi následují ještě kapitoly o vztahu hudby k tanci a taneční teorii, jak mají vystupovat dámy a jak může být taneční pohyb ovlivněn ošacením. Následuje báseň a poté už choreografické popisy tanců, v tomto případě 15 choreografických popisů *bassadanze*, 21 popisů *balli* a 17 notací. Na konec jednoho z pozdějších traktátů zařadil Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrosio) vlastní životopis (týkající se zejména jeho profesionální dráhy) s popisy slavností, kterých se účastnil.<sup>113</sup>

Nejprve se Guglielmo Ebreo věnuje hudbě, a po vysvětlení možných příčin jejího vzniku (viz. kap. I. 2.1.), zabývá se i hudební teorií: hudba, jak říká autor, je složena ze čtyř

<sup>113</sup> Pozdější verze spisu ze 70.let zapsaná už Giovannim Ambrosiem je o něco obsáhlejší. Obsahuje pojednání o vztahu oděvu a tance a právě i autobiografickou část, kterou nenajdeme v jiných spisech dáványch do souvislosti s mistrem Guglielmem.

základních hlasů (zřejmě bas, tenor, alt, soprán) odpovídajících čtyřem přírodním živlům, které nás tvoří: „*Proto dokáže uspokojit všechny naše smysly a na světě se nezdá být člověk, který by nebyl sladce pohnut kouzlem hudby*“.<sup>114</sup> Pro dokonalejší představu o rozměru a účinku uváděných teorií uvádí Guglielmo Ebreo opět hojné příklady z antické mytologie a dokonce i Bible (na tomto místě zmiňuje např. pověst o Orfeovi a jeho lyře, která dokázala zázraky či starozákonní příběh o králi Davidovi tančícím před archou atd.)

Protože je taneční umění záležitostí velice zvláštní a rafinovanou, není lehké se mu naučit bez příkladů a vysvětlování. Guglielmo Ebreo prohlašuje, že v tomto naváže na mistra Domenica da Piacenza a jeho „skvělou práci“.

Po části teoretické následuje popis praktických tanečních cvičení, ve kterých se Guglielmo Ebreo coby zkušený pedagog vyjadřuje i k jejich účinku a uvádí i možné chyby v jejich provádění. Autor předpokládá úzkou spolupráci hudebníka s tanečníkem, a proto se většina z nich zaměřuje na dokonalejší porozumění *misuře*<sup>115</sup>, která je považována za nutný základ veškerého tanečního umění. Cvičení, doslova experimenty (*experimentum*), slouží k tomu, abychom se předsvědčili, zda je tanečník „vzdělaný a chytrý ve vědě o tanečním umění“. Měl by například umět tančit v rámci jedné *misury* proti *tempu* a *s tempem*, tj. je-li hudba pomalá, tančit i rychlé kroky a naopak. To „cvičí hbitost a vnímavost jedince v poslouchání hudby. Pokud člověk zvládne tančit proti tempu, je to známka velké taneční inteligence.“<sup>116</sup> Nebo v jiném cvičení v rytmu rychlého *saltarella* se má hudebník snažit všemi možnými způsoby, např. jinou *misurou*, pomalejší či rychlejší, vyvést tanečníka z *tempa*. Ten, kdo tančí, musí být ovšem natolik připravený a obratný, že se nikdy nenechá ze svého *tempa* vyvést.

Po kapitolách věnovaných praktickým cvičením následují ještě další teoretické úvahy o tvoření tance a jeho celkového vyznění, v pozdějším vydání Ebreova spisu ještě pravidla pro ženy. Poslední teoretické kapitoly spisu se věnují problematice ošacení (obzvláště u mužů): tančí-li se v dlouhém oblečení, musí se tančit s důstojností. „*Všechna gesta jsou vážná a uhlazená. Nelze se příliš zbrkle hýbat z jednoho místa na druhé, jako když má člověk krátké šaty. Je třeba většího nadání, misura a tempo si vyžadují o něco větší okázalost.*“<sup>117</sup> Pokud bude chtít tanečník vypadat vážně, jako nedorozumění bude působit krátké oblečení.

---

<sup>114</sup> Smith, *op.cit.*, s. 124.

<sup>115</sup> Více o *misuře* viz. kap. II. 6.1.

<sup>116</sup> Smith, *op.cit.*, s. 135.

<sup>117</sup> *Ibid.*, s. 151.

Tančí-li se s pláštěm, je třeba zvláštních gest a pohybů (především při *salto* - skoku či *voltě* - otočce).

Následuje kapitola o pravidlech pro ženy. Pro které platí ještě větší umírněnost a střídmost v tanečním výrazu než pro muže.<sup>118</sup>

## II. 6. Co činí tanec tancem

### ( Stavební prvky tance )

Porovnejme nyní, jak se autoři prvních tanečních traktátů vyrovnali se „základními kameny“ taneční vědy. Protože se jedná o jednu „školu“ a je očividné, že Guglielmo Ebreo a Antonio Cornazano navazovali věrně na svého mistra Domenica da Piacenza, budeme se věnovat postupně jednotlivým základním teoretickým prvkům tance, jejichž idea by se dala pohodlně aplikovat vlastně i na jiné druhy umění.<sup>119</sup>

Základních stavebních prvků tance bylo (a je vlastně dodnes) pět. V jednotlivých tanečních spisech mírně variuje název, ale co do principu jsou stejné. Jde vlastně o základní a nutné atributy tance, bez kterých by ani nemohl být předveden tanečníkem.

Guglielmo Ebreo definoval poprvé tanec, a to jako „*fyzický akt provedený v souladu s patřičně upravenou melodií hlasu či hudebního nástroje*.“<sup>120</sup> Definujme si tedy tanec jako rytmický pohyb za doprovodu hudby. Co je všechno potřeba k tomu, abychom mohli tančit? Aneb „*každý, kdo se tomu chce naučit, musí napřed pochopit, co je tanec obecně*“<sup>121</sup>.

Chceme-li tančit, musíme znát nejprve hranou (1) hudbu, její rytmus a rychlost (*misura*). Druhým předpokladem je (2) naše technická způsobilost k tanci a to, že víme a pamatujeme si, co máme na takovou hudbu tančit (*memoria*). (3) Je potřeba si kroky na danou hudbu rozvrhnout v prostoru, který máme k dispozici (*mesura di terreno*). Poté, co zvládneme tyto základní předpoklady, musíme vědět, (4) jak budeme daný tanec tančit, tj. s jakým naladěním a celkovým výrazem (*maniera*), a přitom působit, jako že nám to všechno vůbec nedá práci a (5) osvojit si lehkost a nenucenost v každém pohybu, který provádíme (*aire*).

<sup>118</sup> Více o pravidlech pro ženy viz. kap. II. 9. 1.

<sup>119</sup> Srov.: B. Spati. Humanism in the Arts: Parallels between Alberti's On Painting and Guglielmo Ebreo's On...Dancing. In *Art and music in the Early Modern Period*. Ed. Katherine A. McIver. Aldershot/Hants (GB): Ashgate Publishing Ltd., 2003, s. 173 – 192.

<sup>120</sup> Smith, *op.cit.*, s. 129.

<sup>121</sup> *Ibid.*

## II. 6.1. Misura a Memoria

Nejen u Domenica da Piacenza, ale i obou jeho nejslavnějších následovníků představuje *misura* schopnost dosáhnout dokonalé shody mezi tanečníkem a hudebním metrem a rytmem. *Memoria* (paměť) obnáší znalost a zapamatování si kroků a pohybů zvoleného tance a schopnost uvědomit si předem jejich sled.

Určujícím faktorem každého tance je *misura* (takt či rytmus). *Misura* obecně se dělí na subkategorie - čtyři různé *misury* (čili tempově i metricky různé taneční rytmy), které mají následující vlastnosti: *bassadanza* - nejpomalejší, trojdobá (3/4, 6/4, 9/4), *quaternaria* - sudodobá (2/4, 4/4), *saltarello* - trojdobá (6/8, 9/8), jinak též „brabantský“ krok, *piva* - nejrychlejší, nejšťastěji v 6/8 rytmu, jež bývala velmi populární. Jednotlivé *misury* jsou hierarchicky uspořádány. Nejvýše je ceněna *bassadanza* („královna *misury*“<sup>122</sup>), po ní následuje *saltarello* a *quaternaria*. *Piva* „je nejubožejší ze všech *misur*“, protože ji „tančí sedláci na venkově“<sup>123</sup>. Je nutné vědět, jak pracovat s *misurami* a umět je všechny („mít a znát *misuru* všech *misur*“<sup>124</sup>).

Tance se skládají tak, že se jednotlivé druhy *misur* střídají a prokládají. Z toho potom může vzniknout další klasifikace druhů tance podle rozložení jednotlivých součástí. Poté autor uvádí, kolika možnými způsoby se dá tančit v jednotlivých *misurách*.

Antonio Cornazano přebírá charakteristiku jednotlivých tanečních prvků více méně od svého učitele, na některých místech ji upřesňuje. Při popisu *misury* např. upozorňuje na to, že je třeba provádět taneční kroky nejen v souladu se strukturou dané skladby, ale i s jejím „naladěním“ (*maniera*). Věnuje velkou pozornost popisu jednotlivých *misur* (které zůstávají neměnné - *piva*, *saltarello*, *quaternaria* a *bassadanza*). Se svým učitelem se ovšem rozchází v názoru na *pivu*, kterou se na tomto místě velice pečlivě zabývá. Zřejmě proto, že se v autorově době tančení *pivy* považovalo stále silněji za nedůstojné a autor cítil potřebu vysvětlit, jak se věci mají. Tvrdí, že z *pivy* „vznikly všechny ostatní *misury* a vztahy mezi nimi“, i *bassadanza*, a „nakonec se všechny *misury* stávají *pivou*“<sup>125</sup>. Zabývá se historií

---

<sup>122</sup> O výjimečném postavení *bassadanz*y svědčí i to, že se do pozdějších staletí dochovala jako jediná z *misur*, která mohla být tančena samostatně. Byla nejpomalejší, představovala vrchol tanečního umění; bylo velice náročné si zapamatovat dlouhý sled jejích kroků a dokázat je v pomalém tempu „vybalancovat“.

<sup>123</sup> Smith, *op.cit.*, s. 19.

<sup>124</sup> *Ibid.*, s. 21.

<sup>125</sup> *Ibid.*, s. 87.

tohoto druhu taneční *misury* a poté i pečlivými radami, jak *pivu* tančit, aby se urozený tanečník vyvaroval posměchu a zachoval si důstojnost.

*Piva* byla maloměstský tanec; její melodie se vyvinula ze starého pastýřského tance hornpipe. Postupem času, když se tancem začali zabývat dvorští vzdělanci, začal se hrát (zřejmě místo na dudy) na jiné dechové nástroje. Melodií existovalo velké množství. „*Piva byla pro naše předchůdce hlavním stylem tance, dnes je vzdělanci vypilována do více pěkných věcí a mezi dvořany a dobrými tanečníky se drží v nevážnosti. Ale když už je přeci jen tančena, sluší se, aby dáma nedělala jiné kroky než pivu a spíše pomáhala muži v děláni otáček založených na scambiti a salti, které předvádí: vpřed, vzad, dovnitř a ven. Vyžaduje si to, aby byla dáma rychlá a zkušená v tomto druhu tance, protože tato misura jde rychleji než ostatní.*“<sup>126</sup>

Teoretický popis včetně několika málo pravidel pro pány i dámy potom rozvádí i v rámci ostatních *misur*: „*Saltarello je nejveselejší tančení ze všech a Španělé jej nazývají ‚altadanza‘. Skládá se pouze z dopii a ondeggiati<sup>127</sup> jako jejich důsledek (...) v saltarellu je vhodné, aby se dáma pohybovala kromě základních kroků i campeggiati<sup>128</sup> a ondeggiati jak bylo popsáno výše, je pěkné, když dáma smíchá některé líbezné prvky jako campeggiati a ondeggiati v jednom tempu (taktu), a příležitostně tři contrapassi ve dvou taktech. Tyto dvě sekvence mohou být provedeny dohromady i zvlášť. Nikdy by ovšem ani dáma ani pán neměli v krocích ztratit kontakt se zemí, pouze výjimečně, je-li pán dobrý tanečník.*“<sup>129</sup>

U *misury quadernaria* Antonio Cornazano uvádí, že její správný název by měl být „*saltarello tedesco*“<sup>130</sup>. Skládá se ze dvou *sempii* a jedené *ripresetty*. Dále zmiňuje, že *quadernaria* není příliš používána v italských tancích, bývá ovšem součástí některých *balli*.<sup>131</sup>

Popis vztahu tanečníka k tempu a hudbě, tanečního výrazu při změnách tempa a celkového vzezření *bassadanzы* i jiných pomalých *misur* je promyšlený a vynalézavý: „*Někdy není na škodu ignorovat tempo a setrvat nehnutě, ale potom musí být další pohyb udělán „vzdušným“ stylem, jako by se člověk probral ze smrti k životu (...) tanec, především*

<sup>126</sup> Smith, *op.cit.*, s. 87.

<sup>127</sup> *ondeggiare* (z it. onda – vlna): jedná se o ozdobu tanečního kroku, zřejmě o mírné nadlehčování a klesání celého těla.

<sup>128</sup> *campeggiare*: ornament tanečního kroku, který v sobě možná zahrnoval i *ondeggiare*. Zřejmě jistý způsob nadlehčování celého těla a jeho natáčení do strany a zpět.

<sup>129</sup> Smith, *op.cit.*, s. 88.

<sup>130</sup> tedesco - německý, germánský.

<sup>131</sup> srov. : Smith, *op.cit.*, s. 88.

v pomalých misurách, by se měl podobat pohybu duchů, stínu, ve kterém - abych byl upřímný - člověk rozumí věcem, které nelze popsat slovy. To je vznešené...“<sup>132</sup>

Stejně jako oba předešní mistři, i Guglielmo Ebreo vyjmenovává základní principy tance a v kapitole o *memorii* doplňuje výklad o zásadním postavení *misury* a *memorie* v tanečním umění praktickými příklady a radami: „je třeba nashromáždit všechen svůj důvtip, dávat pozor na patřičné uspořádání hudby. Jestliže se tedy nějaký zvuk zkrátí, prodlouží, pozmění, tanečník potom nebude pro smích kvůli nedostatečné pozornosti či špatné paměti (...) takže pokud se změní tempa a jejich misury v jakémkoli předváděném ballu, musí se dávat dobrý pozor - a podle všech misur řídit své tělo, gesta a kroky v odpovídajícím tempu nebo dle patřičného zvuku. Vaše umění bude nedokonalé, pokud se spolehnete ve vedení v tanci na náhodu (jako mnoho jiných) a nikoli na tempo nebo misuru. Tito si pak nepamatují, kde je začátek, prostředek či konec a chovají se jako kdyby byli bez rozumu.“<sup>133</sup>

Pro shrnutí kapitoly o *misuře* citujme nakonec Guglielma Ebrea: takový je skvělý tanečník, jenž „jako když ucítí puls nemocného či stíženého horečkou, jako doktor pozná rychlost tepu aniž by znal druh nemoci...tak stačí rozeznat, zda jsou úderý pravidelné... či zda jsou rychlejší nebo pomalejší.“<sup>134</sup> Nároky jsou tedy vysoké. Hudba by měla být tanečníkovi přirozená jako tep vlastního srdce.

## II. 6.2. Misura di terreno

Dle Domenica da Piacenza vyžaduje od tanečníka *Misura di terreno* (rozdělení taneční plochy, doslova „rytmus prostoru“) schopnost odhadnout své prostorové možnosti v tančení a přizpůsobit dané taneční ploše velikost kroků a gest.

I Cornazanovo *Compartimento di terreno* lze přirovnat k Domenicově pojmu. Dobrý tanečníkův odhad prostorových záležitostí má pramenit jak z rad jeho učitele, tak z vlastní zkušenosti.

Guglielmo Ebreo zdůrazňuje při výkladu o *partire di terreno* (rozdělení prostoru či taneční plochy) apriorní intelektuální činnost tanečníka - velikost prostoru a jeho organizaci by si měl nejprve důkladně uspořádat v hlavě. Uvádí příklady z praxe: „Pokud je místnost příliš velká či malá, je třeba být důvtipný a přizpůsobit se tanečnímu prostoru tak, aby se

---

<sup>132</sup> Smith, *op.cit.*, s. 88.

<sup>133</sup> *Ibid.*, s. 130-131.

<sup>134</sup> Sparti, *op.cit.* (2003), s. 102.



*tanečník nacházel ve všech tempi s dámou, aby se mu nestalo, že svou pozici přejde nebo do ní naopak nedojde. Pro malou a krátkou místnost jsou nezbytné tempi a misury odlišné od těch, které jsou tančeny ve velkých a rozlehlých místnostech. Rozdělování určitých tempi v malých místnostech je mnohem těžší než v prostorách velkých...*“<sup>135</sup>

### II. 6.3. Aire

*Aire*, neboli vzdušnost, elevace, představuje u Domenica da Piacenza schopnost vybalancovat zdvihy a pauzy a zároveň dát svým pohybům lehkost a nenucenou eleganci.

Antonio Cornazano zdůrazňuje při charakterizaci *aire* velice důležitou vlastnost tance, a to, že musí „*být příjemný pro ty, kteří vás sledují. Tanec musíte předvádět s živým (zářivým) výrazem obličeje a radostně.*“<sup>136</sup>

Pro Guglielma Ebrea znamená *Aire* nadlehčování. „Provádí se při tanci s ohledem na prostor a *tempo* a je prováděno přiměřeně, s lehkostí, aby ještě zvyšovalo příjemnost a rozkošnost kroků a gest.“<sup>137</sup> Jeho prostřednictvím by se mělo dosáhnout vzdušného, jakoby beztlížného vzezření.

### II. 6.4. Maniera

Domenico da Piacenza požaduje v rámci *Maniery* (způsob, „manýra“) od tanečníka, aby byl schopen rozlišovat a obměňovat jednotlivé kroky a pohyby k nim náležící, zejména jejich velikost a dynamiku s ohledem na příslušnou *misuru* aj. Pro lepší pochopení těchto základních postulátů užívá autor poetická přirovnání; ty se vztahují buď k důvěrně známé realitě nebo odkazují na antickou mytologii. Cituji např. jednu z rad, jak správně provést taneční pohyb: „*Hlídej svůj pohyb tak, aby byl proveden s mírou, střídmostí - nesmí být ani příliš velký ani příliš malý. S plynulostí, jakou se gondola poháněná dvěma vesly pohybuje po jako obyčejně klidné hladině moře, pomalu stoupá a rychleji klesá... jednou je třeba se zachovat tak, jako bychom právě uviděli hlavu Medusy, jak říká básník, najednou být jako z kamene, v jiném okamžiku zase letět jako sokol pronásledující svou kořist...*“<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Smith, *op.cit.*, s. 131.

<sup>136</sup> *Ibid.*, s. 85.

<sup>137</sup> *Ibid.*, s. 132.

<sup>138</sup> *Ibid.*, s. 13.

Cornazanova *diversità di cose* (tentokrát spíše ve významu „rozmanitost“) by se dala přirovnat k *maniere*, Domenicově „způsobu“, obohacená o doporučení pro muže a ženy: „aby byly tance úspěšně provedeny, nesmí se nikdy dělat jeden stejně jako druhý, tzn. je nutné dělat *sempii*, *dopii*, *continentie*, *voltatonde* a *mezavolte*<sup>139</sup> různým způsobem. Když se prvek udělá jednou, nesmí se opakovat hned v zápětí - ale toto platí spíše pro muže než pro ženy.“<sup>140</sup> V rámci *manier*y dále upozorňuje např. na určité pohyby tělem, *campeggiare* a *ondeggiare*, které musí být provedeny v souladu s pohybem nohou.

Při popisu *manier*y se Guglielmo Ebreo shoduje v mnoha detailech s Antoniem Cornazanem. Jde o natáčení a nadlehčování těla na strany (viz výše), které je při tanci nezbytné. Účelem je „vystínovat“ pohybem těla příslušný taneční krok (zvláštním způsobem u každého z nich). Odvolává se na cvičení, která v jeho spise následují.

*Movimento corporeo* („tělesný pohyb“, obdobný Cornazanově *diversità di cose*) by se dalo klasifikovat jako umění tančit různým stylem a proměnit svůj pohyb v esteticky perfektní představení. Tanečnickovo tělo by se mělo pohybovat v naprosté symbióze s předepsanými tanečními kroky a v souladu s ostatními tanečníky. Taneční požadavky se na tomto místě omezují výhradně na věc přirozeného nadání a na fyzické vzezření: „*Tyto věci se dělají mnohem lépe člověku, který má talent a vrozené vlohy pro to dané z nebes (...) tělo, které je svobodné, zdravé, mladistvé, ladné, nemá žádné tělesné vady, hbité, lehké, učené ve spanilosti, ve které mohou být všechny řečené aspekty ukázány, zaručuje větší rozkošnost. To se nevztahuje na ty, kteří mají tělesné vady, jako křiplové, hrbáci, deformovaní a jiní. To je proto, že tyto věci si vyžadují cvičení a tělesný pohyb.*“<sup>141</sup>

## II. 6.5. Taneční kroky

Rejstřík tanečních kroků dvorského tance 15. století není příliš rozsáhlý. Domenico da Piacenza se svými žáky rozlišují dva druhy tanečního pohybu - základní a vedlejší. Základních pohybů vyjmenovává mistr Domenico devět a patří mezi ně *sempio*, *doppio* [druhy kroků vpřed], *ripresa*, *continentia* [druhy kroků stranou], *riverentia* [poklona], *mezavolta* [otočka o 180°], *voltatonda* [otočka o 360°], *movimento* [malý pohyb, ornament] a *salto* [skok]. Tančí se v předem určeném tempu (pro každý z kroků je rozepsáno, na kolik „temp“- taktů má trvat) v rámci některé z *misur*. Tři pohyby vedlejší, které jsou bez *misury*

<sup>139</sup> *sempii*, *dopii*, *continentie*, *voltatonde* a *mezavolte* – jednotlivé druhy tanečních kroků

<sup>140</sup> Smith, *op.cit.*, s. 86.

<sup>141</sup> *Ibid.*, s. 133-134.



(slouží tedy jako určitá nadstavba základního pohybu a jejich trvání se nerozpočítává na doby taktu či taktové celky), představuje *frappamento*, *scorso* a *cambiamento*; „jsou ornamentální, protože nejsou nezbytnou součástí přirozeného pohybu“<sup>142</sup>, uvádí autor. Každý ze základních pohybů má své vlastní uspořádání *misury* a *manieri*. Tři vedlejší pohyby pak variují pohyby základní.

Repertoár tanečních kroků se v teoriích jednotlivých tanečních mistrů nemění. Protože nebudeme rekonstruovat žádný z tanců, postačí nám pro tentokrát tato hrubá představa o krokových možnostech tance 15. století. Všechny druhy kroků se používaly a kombinovaly ve všech druzích *misur*, patrně se dle požadavků choreografie dělaly i různě velké (v rámci dobrého „*partire di terreno*“), a je zajímavé, že se každý z nich dal dělat mnohokrát jinak, pokaždé s jiným „nádechem“, čili tak, aby se vyhovělo té správné *maniere*. Nedivme se tedy, že taneční mistři tolik dbali na výchovu citlivých tanečníků, vždyť pouze na základě těchto několika jednoduchých pohybů vyjadřovala se tancem „*harmonia mundi*“ ve všech svých rozličných podobách.

## II. 7. Hudba

Krátce se ještě zmiňme o hudbě k tanci. Hudbu skládal většinou sám taneční mistr. Jak už jsme řekli výše, musel být zároveň i obstojným hudebníkem a skladatelem (tehdy byl totiž každý hudebník zároveň i skladatelem, jinak by se neuživil). Tanec se bez hudby neobejde, a také dnes, když tančíme, je nutné hudbu velice citlivě vnímat. Toho si byli velice dobře vědomi i taneční mistři 15. století a věnovali tedy velikou péči tomu, aby tanečník dokázal obratně reagovat na změny jak v hudebním rytmu, tak na charakteristický zvuk různých hudebních nástrojů. Proto také Guglielmo Ebreo věnuje deset z šestnácti teoretických kapitol své knihy právě vztahu hudby a tance. A nejen to, uvádí v rámci svých „cvičení“ i experiment, jak rozpoznat opravdu dobrého tanečníka: „*nechte zahrát čtyři nebo pět nástrojů, například píšťaly, varhany, loutnu, harfu, bubínek anebo cokoliv jiného, ať zahrájí jeden po druhém... jeden tanec. Ať každý z nich zahraje sám tentýž tanec a je třeba, aby [tanečník] tančil podle toho, jaký je tón [zabarvení hlasu] nástrojů, které hrají.*“<sup>143</sup>

Za ideální nástroje pro taneční doprovod jsou pokládány ty, které dokážou zahrát více hlasů (např. strunné). Rozložení vysokých a nízkých hlasů v hudbě je totiž pro tanečníka

---

<sup>142</sup> Smith, *op.cit.*, s. 15.

<sup>143</sup> *Ibid.*, s. 151.

rozhodující v jednotlivých *misurách* - např. zazní-li soprán na začátku skladby, je to znak pro *vuodo* (pohyb - nadlehčení), kterým začíná *bassadanza*, tenor poté značí *pieno* (vykročení do krokové sekvence); u *quaternarie* je tomu jinak - soprán a tenor zní dohromady: začíná se krokem (*pieno*), který je nadlehčen (*vuodo*) až ve svém průběhu.<sup>144</sup>

Rozhodující pro tanec je také tónina a rytmus v hudbě; rozlišeny jsou dva „hudební klíče“ - „b molle“ a „B quatro“ (později spojované s tóninami moll a Dur), které je nezbytné rozlišit i v tančení. Jedná se o rozdílné uspořádání krokových prvků celých a polovičních. „Je nezbytně nutné, aby byly tanečnickovy kroky a gesta příhodné a v souladu se sladkými hlasy, púltóny či synkopami v kterékoli misuře, tj. b molle nebo B quatro.“<sup>145</sup>

Nejběžnějším doprovodným nástrojem k tanci byly tedy píšťaly a šalmaje, v intimnějších prostředích to byla velice často i samotná loutna či harfa (hra na loutnu patřila do obvyklého vzdělanostního kurikula dětí z aristokratických kruhů, takže v pokročilém věku, při večerních sedáncích s hudbou a tancem předváděli si navzájem pro radost své nabyté umění). Při větších slavnostech bylo obvyklé obsazení hudebních nástrojů složeno kromě píšťal a šalmajů také z bombardů či chalimeaux, někdy hrály i dudy a jako doprovod bubínek. Nejčastěji ve třech, někdy ve skupině po dvou, čtyř či pěti nástrojích. Při velkolepých oslavách se samozřejmě počet hudebníků počítal na



16. Anonym: párový tanec (konec 15.století)

desítky, jak nám dokazuje jeden z florentských kronikářů, který popisuje slavnost v dubnu r.1491: „...a viděl jsem průvody pištců a hráčů na horny. Dvacet trubek bylo připraveno na pódiích u vchodu, a když vcházely branou dámy, zazněla překrásná fanfára a mladíci se k nim [dámám] přidali půvabnou a zdobnou poklonou.“<sup>146</sup>

Samozřejmě, při hře na hudební nástroj se velice často i zpívalo. Otázkou zůstává, zda zpívali i sami tanečníci během tance. Není to vyloučené, jako dokument by nám k tomu mohla posloužit miniatura z tanečního traktátu Guglielma Ebrea. Obě tanečnice (a možná i

<sup>144</sup> srov.: Domenico da Piacenza o *pieno* a *vuodo*. In Smith, *op.cit.*, s. 19. - Giovanni Ambrosio o *misuře*. In Smith, *op.cit.*, s. 129.

<sup>145</sup> Smith, *op.cit.*, s. 137.

<sup>146</sup> *Ibid.*, s. 15.

tanečník) mají otevřená ústa, což by naznačovalo zpěv. Je velice nepravděpodobné, že by dámy otvíraly ústa „jenom tak“, to bylo ve vysoké společnosti považováno za nevhodné.<sup>147</sup>

Jak nakonec vypadal hudební doprovod k tanci (ať už instrumentální či zpívaný) nelze bohužel s určitostí říci. Tance popsané v italských traktátech většinou doprovází notová partitura pro jeden hlas, tedy základní melodická linka, která se podle potřeby mohla dále rozpracovávat. Obvykle se přidával další jeden nebo dva hlasy dle konkrétní potřeby.<sup>148</sup> Nebylo výjimkou, že se pro skladbu k tanci vybrala také některá z tehdejších populárních písní, a tak nebylo těžké si podle známé melodie rychle zapamatovat i celý tanec.

## II. 8. Vzdělání a volný čas

### (aneb lesk a bída tanečních mistrů)

„*Píši tento spis nejen proto, že v mé domovině touží mnoho mladých lidí do detailů porozumět tomuto výjimečnému druhu umění, ale také kvůli našemu upřímnému přátelství, nemůžu nevyhovět jejich dychtivým požadavkům...*“<sup>149</sup>. Tak se vyslovuje Guglielmo Ebreo v úvodu ke svému spisu *De pratica seu arte tripudii*, kterým záhy vyhověl módním požadavkům mladých šlechticů. Traktát měl patrně velký úspěch, a tak jej autor o několik let později rozšířil a vydal znovu.<sup>150</sup> Tanec byl tedy rozhodně „in“ mezi mladou renesanční generací. Postupně získával na oblíbenosti a z marginálního jevu, spíše zavrhaného, se stala populární zábava, která navíc dávala prostor mladým šlechticům ke vzájemnému setkávání a předvádění se v taneční bravuře.

Ovšem nezapomínejme, že jsme stále v 15. století. Situace nebyla zpočátku tanci tak příznivě nakloněna, jak by se mohlo zdát. Humanistické vzdělanostní kurikulum se ještě stále zaměřovalo primárně na vzdělání princů a mladých chlapců z vyšších vrstev a soustředilo se na studium morálky a víry, čili na trénování intelektu. Fyzický rozvoj byl ještě často ignorován, a tanec někdy dokonce výslovně odmítán. Vezmeme-li v úvahu třináct tehdy aktuálních pedagogických spisů napsaných italskými humanisty rané éry, shledáme, že pouze

<sup>147</sup> Že má tento zvyk zpívat při tanci své hluboké kořeny, víme z dodnes živé lidové kultury např. v Bretani, kdy se při hromadných tancích zároveň i zpívá. O zpěvu během tančení by nás mohly i přesvědčit i pozdější prameny. Obvyklou součástí tanečních písní z 16. století jsou pasáže, které nemají žádný smysluplný text a blíží se spíše popěvku „Fa la la, la la la...“, který právě mohl sloužit udýchaným tanečníkům ke zklidnění dechu a zpívání.

<sup>148</sup> Spati, *op.cit.* (2003), s. 63.

<sup>149</sup> Smith, *op.cit.*, s. 127.

<sup>150</sup> Traktát *De pratica seu arte tripudii* ze sedmdesátých let byl už vydán po Guglielmově konverzi ke křesťanství, jeho autor zde už vystupuje pod jménem Giovanni Ambrosio (sám o sobě ve spise mluví jako o Mr.G.A.).

dva z nich připuštějí tanec jako možnou aktivitu v aristokratických kruzích: Guarino Guarini jej povoluje společně s venkovními společenskými hrami, jako je jízda na koni, lov, procházky či míčové hry, zatímco Vittorino da Feltre varuje, že tanec, stejně jako hudba či sborový zpěv, je namístě pouze ve chvíli, kdy je jisté, že nepovede k zahálce či naopak nepřiměřenému citovému vzrušení.<sup>151</sup>

Pohlédněme na situaci tanečních mistrů z druhé strany: ačkoliv se tanec těšil za antických časů velké vážnosti a mezi renesančními šlechtici velké popularitě, v Itálii 15. století se neřadilo povolání tanečního mistra ještě ani k hlavním zaměstnáním u dvora (kromě Guglielma Ebrea a Domenica da Piacenza neznáme žádné jiné taneční mistry z povolání). I přesto, že tvořil tanec poměrně výraznou součást mnohých slavností a velkolepých představení, řada šlechticů se patrně nevěnovala tanci pravidelně pod odborným vedením. To, že taneční mistr cestoval od dvora ke dvoru, nedělo se patrně proto, že by byl „na roztrhání“ a umění vytříbeného vznešeného tance všeobecně natolik žádané. Z dokumentů vyplývá, že mnoho šlechtických dvorů nemělo ani svého stálého tanečního mistra, a tak když bylo potřeba, na nějakou vzácnou příležitost si jej zkrátka „vypůjčili“ odjinud.<sup>152</sup>

Zdá se tedy, že povolání tanečního mistra bylo stejně dobrodružné jako práce jiných umělců u dvora. Přestože jejich obor tvořil samozřejmě část společenského života a byl často i po zásluze oceněn, bylo spíše otázkou náhody a vkusu (a v 15. století i odvahy) jednotlivých šlechticů, nakolik byli ochotni a svolni „zaměstnat“ tanečního mistra a jak často bylo obvyklé, že využívali jeho služby pravidelně. Soudě podle kariéry Guglielma Ebrea, nepomohlo mnoho ani pasování do rytířského stavu a taneční mistr stále hledal patronát.

Není se na druhou stranu zase tolik čemu divit. Pro vládnoucí instituce, jako byla církev nebo stát, mohl zanemenat tanec jistě nebezpečí. Obrovská síla tance spočívá v tom, že zasahuje jak tělesno, tak duševno člověka. A tančíme-li společně s ostatními, účinek tance ještě vzrůstá, dostavuje se radost a pozitivní reakce celého lidského organismu. Nehledě na to, že se venkovské a později i dvorské taneční slavnosti občas skutečně jaksí „zvrhly“<sup>153</sup>, lidé se samozřejmě v tanci rádi sdružovali. A to, že je stmelovala společná činnost, která se neodehrávala v kostele ani nepřispívala přímo k ekonomickému vzrůstu státního zřízení, to vlastně nebylo příliš žádoucí, jako každá neformální společenská aktivita, která se vymyká přímé a úplné kontrole.

---

<sup>151</sup> Srov.: Sparti, *op.cit.* (2003), s. 57.

<sup>152</sup> Viz. kap. II. 4.

<sup>153</sup> Viz. kap. II. 9.4.

Je evidentní, že tanec čelil těm nejdramatičtějším obviněním: „*ale pomysli, že toto umění je ničemné a zlé, neb z něj pochází nekonečně mnoho hanebností a strastí, čehož vidáme všude jasné důkazy.*“<sup>154</sup> Nato odpovídá Guglielmo Ebreo tím, že je vše otázkou míry. Pokud se tančí střídme a s mírou, může být toto umění vážené a ctnostné, hodné vznešeného člověka.

Obvinění, že je tanec zdrojem neshod, zabíjení a nebezpečí, nemohlo být ovšem zcela bezdůvodné, když v roce 1473 vévoda Galeazzo Maria Sforza vydal následující edikt proti tanci: „*Potestati Papiae. Volemo domane faciale per publica crida inhibire che niuna persona di questa cittá faccia ballare in casa sua, passata hora una de nocte, a la pena de la vita. Dat. Papiae, 25 lanuarij MCCCCLXXIII* (zakazuje se každému v tomto městě tančiti ve svém domě po jedné hodině ranní...pod trestem smrti).“<sup>155</sup> I když se nám nepodaří uhodnout pravý motiv tohoto ediktu, který se jeví nejen nepřiměřený, ale také poměrně krutý, zůstává skutečnost, že se musel nějakým způsobem zakládat na pravdě a na existenci nějakého reálného nebezpečí.

Vedle tohoto je tu ještě jiný dokument, třeba ne příliš výmluvný, ale spíše kuriózní, datovaný rokem 1470, který dokládá úmrtí, jež se přihodilo právě kvůli tanci. V seznamech úmrtí v Miláně, uložených ve Státním archivu, je totiž zpráva o jistém třiatřicetiletém Vincenzovi d'Ambrogiovi de Gussi, který na svátek Sv. Sempliciana 5. července roku 1470 „*zde během tance padl mrtev k zemi*“<sup>156</sup>. Jeví se nám poměrně jasně, že druh tance, který ten mladík provozoval, musel být rozdílný a vzdálený slavnostnímu stylu a střídmosti tance dvorského.

Nicméně v druhé polovině 15. století už můžeme zaznamenat jisté uvolnění ve vztahu k tanci. Už v jednom z pedagogických spisů Eneáše Silvia Piccolominiho nacházíme tvrzení, že hudba by měla tvořit součást „kulturního balíčku“ šlechtice ve vyučování a odkazuje přitom jak na krále Davida, tak na Sokrata a jiné antické filosofy.<sup>157</sup>

Vliv antiky posílil a sebevědomější aristokrat měl více odvahy bořit staré bariéry. Cílem doby byla pokrokovost a umění vyrovnat se požadavkům nové doby na společenský úspěch. Ten byl ztělesněn v postavě správného dvořana, jak jej vystihl na začátku 16. století

---

<sup>154</sup> Sparti, *op.cit.* (2003), s. 112.

<sup>155</sup> C. Morbio, *Codice Visconteo Sforzesco, ossia raccolta di leggi, decreti e lettere familiari dei duchi di Milano*. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 182.

<sup>156</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 182.

<sup>157</sup> *Ibid.*, s. 140.



Baldassare Castiglione ve své knize<sup>158</sup>. Tanec se jako pojítka přírody a ducha pozvedl na umění a přidal se do kánonu humanistických věd.

Zárným příkladem osvícené renesanční výchovy je dynastie Sforza v Miláně. Sforzové měli velkou vášeň pro hudbu a tanec a vždy se obklopovali množstvím umělců, které štědře podporovali.<sup>159</sup> A tak už od raného dětství vyučovaly se děti hudbě a tanci, ještě předtím, než začaly se základním humanistickým kurikulem.

V průběhu 15. století byly šlechtické děti mezi sedmým a desátým rokem života podrobeny výuce základů latinské gramatiky a pokračovaly pak ke knihám Vergiliovým, Liviovým Dějinám či Ciceronovým Epištolám a Projevům.<sup>160</sup> Zvláštní pozornost byla věnována rétorice, řečnickému umění, cenné součásti politického života, neboť časté byly příležitosti předvést svou výřečnost na domácích oslavách či veřejných slavnostech. Víme, že na milánském dvoře se učily stejným způsobem chlapci i dívky a i u žen se inteligence do jisté míry oceňovala.<sup>161</sup>

Ovšem vzdělání se u rodiny Sforza neomezovalo pouze na teorii, učil se i praktický tanec, což přineslo velice brzo výsledky: mluvčí vévody Gabriele Paveri Fontana, informuje na účetní zprávě svatebních oslav Tristana Sforza a Beatrice d'Este v roce 1455 o všech, kteří se zúčastnili tance a chválí taneční bravuru některých zúčastněných. V důležitém závěrečném tanci se mezi jinými objevili společně i sourozenci Galeazzo a Ippolita Sforza. Nutno připomenout, že jim bylo té době pouhých deset let.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Castiglioneho kniha *Dvořan* (cit. i v této práci) vznikala v letech 1508-1518, kdy pobýval rytíř a diplomat Castiglione u dvora v Urbinu.

<sup>159</sup> Galeazzo Maria Sforza „*holdoval mnoho zpěvu, a proto vydržoval asi 30 výjimečných zpěváků, úctyhodně placených, a mezi jinými tam byl i jeden, který se jmenoval Cordiero, jemuž platil 100 dukátů měsíčně*“. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 140.

<sup>160</sup> *Ibid.*, s. 139.

<sup>161</sup> Roku 1459 vystoupila v Mantově Ippolita Sforza (dcera Francesca Sforza), tehdy teprve třináctiletá, s elegantním latinským projevem před papežem a shromážděnými knížaty, kteří se sjeli, aby prodiskutovali papežův záměr vyhlásit válku Turkům.

<sup>162</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 155.

## II. 9. Ženy a tanec

*„Cožpak nechápete, že o všechny ty příjemné zábavy, které se líbí světu, mají zásluhu výhradně ženy? Proč se učíme půvabně tančit, ne-li abychom se zalíbili dámám?“*

Baldassare Castiglione

Kdo tedy tančil? Zdá se, že kronikáři o skutečích bytí i vznešených dam převážně mlčí. Jsou ovšem místa v dobových pramenech, kde se o dámách hovoří velmi často a s velkým zaujetím, a to jsou právě pasáže věnované plesům a tanečním slavnostem. Zdá se, že to byly ženy, které věnovaly více svého volného času tanci. Vezměme v úvahu, jak trávili čas muži a jak ženy. Co obsahoval „balíček“ správného kavalíra a co se patřilo dámám?

Děti aristokratů se všechny učily latině, řečnictví a filosofii. Potud intelektuální výbava renesančního aristokrata. Co se ale fyzických aktivit týká, výbava mužů a žen se značně lišila. Muži se cvičili v soubojích, střelbě, míčových hrách apod. Ženám určené kratochvilné činnosti byly naproti tomu především sedavé, jako např. vyšívání, hra na hudební nástroj apod. Tanec představoval možná jedinou aktivitu, která kladla nároky na fyzickou zdatnost. Výhodou tance bylo ovšem z ženského hlediska i to, že se nejednalo o pouhé cvičení těla, ale byl napojen na vnímání a citlivost celého jedince – pro tančení bylo nutno vnímat hudbu, mít dobrou paměť a prostorovou představivost, čili celý soubor činností dohromady, jež je ženám tak vlastní.<sup>163</sup>



17. Anonym: pár tančící za doprovodu dvou šalmajů (1435)

<sup>163</sup> Možná proto je až po dnešní dobu už od 15. století přes Isadoru Duncanovou ad. tanec oblíbenější právě u žen, protože ony nacházejí uspokojení v prosté činnosti, když mají příležitost pracovat ve vzájemné harmonii a

V 15. století nebylo mnoho příležitostí, kde by se ženy mohly takzvaně „blýsknout“. Politika a obchod byly stále výhradně v mužských rukou. Když chtěl dosáhnout šlechtic jisté slávy a společenského uznání, byl tu celý systém řádů, vyznamenání či pasování do různých hodností, které mu mohly zaručit proslulost. Pro dámy tu ovšem žádný ekvivalentní systém přiznaných „zásluh“ nebyl, a tak se dámy mohly upnout jedině na ceremoniály, kde byla jejich ženská role nezastupitelná: byly to samozřejmě oslavy zasnubní a svatební. Tehdy se dáma objevila na scéně v hlavní roli a přitahovala k sobě veškerou pozornost. Jinými slovy, plesy jsou pro dámy tím, čím jsou pro pány ozbrojená klání a turnaje: příležitost, jak předvést svou vlastní prestiž.<sup>164</sup> Byly to momenty velice důležité a společensky křehké, neboť žena svým svolením k sňatku (samozřejmě většinou strategicky výhodného) stávala se pojítkem v komunikaci uvnitř politických aliancí mezi odlišnými dvory.

Taneční slavnost byla tedy nejvhodnějším druhem zábavy určeným pro vzdání holdu ženám a nabídnutá příležitost, aby se předvedly ve veškeré své kráse. Není tedy s podivem, že účast dam na slavnostech byla masivní. Ovšemže bylo ve zvyku zvát na slavnosti vždy jen dámy s největší prestiží, ať už pramenila z urozeného původu, bohatství či krásy. A to nejen proto, aby bylo učiněno zadost ideálu ženské krásy, ale aby byli cizí hosté dostatečně oslněni. Dámy vlastně byly jednou z nejpodstatnějších „ozdob“ renesanční slavnosti. Ve Florencii bylo k počtě Galeazza Marii Sforza v roce 1459 přítomno na Mercato Nuovo „*téměř sto padesát dam, všechny skvostně oblečené*“<sup>165</sup>. Ve Státním archivu v Miláně existuje dokonce seznam dvou set milánských dam, které byly pozvány na vévodovu svatbu s Bonou Savojskou, konanou v roce 1468.<sup>166</sup> Na lednové slavnosti roku 1491 v Miláně bylo přítomno „*dvě stě dam převelice zdobných, a další dvorní dámy*“,<sup>167</sup> a když se měla setkat Beatrice d'Este v roce 1494 s francouzským vévodou Ludvíkem Orleánským, doprovázelo ji při uvítání ne méně než osmdesát dvorních dam.

Jak píše Pontremoli, „masivní účast dam na tanečních slavnostech 15. století představuje tedy hold kráse, a přitom současně tvoří jednu z částí slavnostní podívané, stejně jako hudební vložky a pokrmy podávané během hostiny.“<sup>168</sup> Na renesanční slavnosti je všechno vytvořeno proto, aby bylo pozorováno, předvedeno a oceňováno, pro potěšení ze své vlastní krásy, jejíž součástí jsou i přítomní hosté, a především pozvané dámy.

---

rovnováze na několika činnostech najednou. Muži naopak dávají přednost činnostem směřujícím k vytyčeným výsledkům či cílům, v 15. století (a často i dnes) tedy souboj, zápas či závod.

<sup>164</sup> Srov.: Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 176.

<sup>165</sup> Viz. kap. II. 2.1.

<sup>166</sup> L. Beltrami. *Dame milanesi invitate alle nozze di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia*. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 176.

<sup>167</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 176.

<sup>168</sup> *Ibid.*, s. 177.



Za takové situace není s podivem, že způsob vystupování, které musela dáma během tance dodržovat, stál ve středu pozornosti tanečních mistrů 15. století.



18. Ambrosio Lorenzetti: tanec žen za doprovodu bubínku (1348)

## II. 9.1. Ženy v tanečních traktátech

V patnáctém století, v návaznosti na estetické ideály středověké dvorské kultury, pohlíželo se na obraz ženy jako na ztělesnění veškeré jemnosti a krásy, kterému je třeba vzdávat úctu. Tuto aureolu nesměla urozená dáma ani na okamžik ztratit. Tedy ani při tanci neměla by propadnout živelnosti, která je v každém tanci skryta. „*Její mysl by se měla zaobírat harmoniemi a misurou, tak aby jim odpovídaly její pohyby a sladká gesta,*“<sup>169</sup> píše Guglielmo Ebreo. Pohled na ženu by měl připomínat půvabné madony z obrázků a jemnou nenucenost, jaká je k vidění u soch antických bohyň. Superlativ ženské krásy patnáctého století vyslovuje Antonio Cornazano v dedikační básni své knihy pro Ippolitu Sforza: „*jste jako...amazonská nymfa, rajská bohyně, dcera Ledina, která ovšem po Dianě zdědila svou cudnou a nekonečnou krásu...*“<sup>170</sup> Je očividné, jak se ideál smyslných antických bohyň střetává s ideálem cudné křesťanské madony.

Požadavky na chování dámy v tanci byly poměrně náročné. Není divu, že Guglielmo Ebreo věnuje ve svém spise celou jednu kapitolu „*Capitulum regulare mulierum*“ pravidlům

<sup>169</sup> Smith, *op.cit.*, s. 142.

<sup>170</sup> *Ibid.*, s. 85.

pro dámy. Pravidla pro dobré zvládnutí společenského tance<sup>171</sup> vyžadovala po každém tanečnickovi velikou míru sebekontroly v tanečním projevu, pro ženy ovšem platila umírněnost a cudnost dvojnásobně.

Samozřejmě, že by žena měla ctít veškerá výše zmíněná pravidla a předpisy a obstojně zvládnout všechna cvičení tak, aby rozuměla *misuře* a byla vnímavá k hudbě. Její chůze (samozřejmě ve správném rytmu) by měla být „lehká jako vánek“ a nést by se měla „*sladce, mírně a líbezně... její movimento corporeo* [tělesný pohyb] *by mělo být prosté a mírné s důstojným a ušlechtilým držením těla, její nohy hbité a gesta pěkně formována.*“<sup>172</sup>

Za těmito jen málo říkajícími ideálními představami o ženě v tanci následuje autorovo varování před možnými chybami. A tu se dozvídáme, jak asi dámy skutečně tančily. Nejedná se ani tolik o techniku pohybu, jako spíše o celkový výraz a „slušné“ chování: „...*její oči by neměly být arogantní ani přelétavé, jak to dělá mnoho žen, ale většinou cudně sklopeny k zemi. Ale hlava by se neměla sklonit na hrudník, jak se to u některých žen děje, měla by být vzpřímena a korespondovat s tělem, přirozeně, jak ji příroda naučila.*“<sup>173</sup>

Ani po skončení tance nesmí žena ztratit svou zdrženlivost. Potom, co dotančí, se dáma obrátí „se sladkým pohledem“ na svého pána a řádně se mu pokloní, a to tak, aby její *riverenza* [poklona] korespondovala s jeho. Potom si jde dáma skromně odpočinout, „*všímající si přitom zlovyků i předností a výtečných pohybů ostatních.*“<sup>174</sup>

Jak si stěžuje sám autor, stává se výjimečně, že ženy dokonale porozumí pravé ctnosti tohoto umění. Většina z nich jej bere spíše jako nahodilé cvičení než jako vědu. Jak se prý ale stává, „*mnoho z nich je pak pro své nedostatky a chyby pokáráno těmi, kteří tomu rozumějí.*“<sup>175</sup> Přečtou-li si ovšem nezbedné dámy například tento skromný spisek, jak praví autor, přinese jim to „líbezné a ctné ovoce“<sup>176</sup>.

Pohled na ženskou úlohu nejen v tanci, ale i v každodenním životě se sice už začíná v 15. století měnit, ale jak je zřejmé, představy o ženské dokonalosti, tj. požadavky na chování urozené dámy, odpovídají ve své podstatě ještě středověkému ideálu.

---

<sup>171</sup> viz. kap. II. 6.

<sup>172</sup> Smith, *op.cit.*, s. 141.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, s. 142.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*

## II. 9.2. Co bylo pro koho?

Jak už jsme výše naznačili, taneční rejstřík šlechtického dvora byl poměrně různorodý. Obzvláště pro páry na vysokých příčkách společenského žebříčku neměl tanec pouze jednu formu, byly povinovány sledovat dobovou módu a učit se novým tancům a taneční technice, aby ohromili své publikum při tanečních slavnostech. Při takových příležitostech se potom předvedl buď pár společně nebo, pokud si to choreografie vyžadovala, jeden po druhém ve skupině s některým s urozených hostů nebo také jednoduše se svými příbuznými. Nebývalo ovšem vůbec výjimkou, že paní domu či oslavovaná žena tančila sama pouze za doprovodu svých dvorních dam. Mohly to být také jen samy dvorní dámy, které byly vyzvány, aby zatančily buď nastudovaný tanec či aby improvizovaly na různá témata (např. „ve španělském stylu“). Takové sólové výstupy patřily výhradně ženám, muži spolu takovým způsobem netančili.

V průběhu taneční slavnosti, kdy se tančil tzv. plesový repertoár, tančily samozřejmě páry, při satarellech či pivách ovšem také často dvě či tři dámy společně.<sup>177</sup> Morisky byly naopak spíše mužskou záležitostí, často tančili muži i dámské role. Šlo o to, aby dámy neztratily svou drahou „důstojnost“, a pokud nešlo o něžné tance nymf či antických bohyň (tedy často forma *bassadanzy*), rychlejší a bujařejší *morisky* (v rytmu *pivy*, *saltarella* či přímo bojové tance s výpady a dupáním) patřily především mužům.

## II. 9.3. Veřejné a privátní

Ženy hrály v tanci prim. A protože to byla jedna z mála jejich fyzických aktivit, která navíc dávala příležitost se zviditelnit, provozovaly ji podle všeho rády a hojně. Jistěže, taneční slavnosti konané při zvláštních příležitostech nebyly zase tak hojné, jak by si asi dámy přály. Plesy, kde by dámy mohly excelovat, se konaly výjimečně a byly samozřejmě velice drahé. Nebylo ovšem vůbec výjimkou, že se urozená společnost rozhodla zpestřit si tancem svůj soukromý večer. A tak, v kontrastu k dlouhým a náročným oficiálním plesům, probíhaly za zdmi paláců malé odpolední a večerní „sedánky“ s hudbou a tancem.

---

<sup>177</sup> Sparti, *op.cit.* (2003), s. 61.

Zastavme se ještě na okamžik u velkých plesů, díky kterým máme dnes alespoň skromné záznamy o tom, jaké byly dámy a nakolik se (dle kronikářů a poslů) dokázaly svým vystupováním přiblížit ideální představě ušlechtilé osobnosti. Zdá se, že obratnost a lehkost v tanečním umění, jak ji popisují taneční mistři, je ve výsledku sledována mnohem bedlivěji u dam nežli u pánů. Zřejmě také proto, že pánové neměli jindy než při tanci tolik příležitostí prohlédnout si pečlivě urozené dámy, ba dokonce se jich beztrestně dotýkat a hovořit s nimi. Dával se tedy dobrý pozor na to, kdo jak tančil. Dámy tak mohly dojít velké chvály nebo naopak uštěpačných poznámek.

Víme například o taneční bravuře Beatrice d'Este, jak zazářila v Miláně v roce 1455 při oslavách svého sňatku Tristánem Sforza. Mluvčí tehdejšího vévody Gabriele Paveri Fontana vyjmenovává na účetní zprávě svatebních oslav všechny účastníky závěrečného tance pro čtyři páry<sup>178</sup> a zaznamenává, že se v poslední den oslav předvedli ve velkolepém závěrečném tanci „*Bianca Maria cum Dominico Piacentino, Barbara cum Gulielmo Monferratino, Beatrix cum Alexandro Sphortia patruo et Hippolyta cum Galiacio fratre: qua quid pulchrius, quid jucundius, quid spectaculo dignius usquam videri potuit.*“<sup>179</sup> Bianca Maria je s největší pravděpodobností Bianca Maria Sforza, manželka vévody Francesca, jež tančí přímo s tanečním mistrem Domenicem da Piacenza a ještě o ní bude v této souvislosti řeč. Zdůrazněme na tomto místě taneční um Beatrice: byla tak schopná tanečnice, že Antonio Cornazano o ní píše chválu ve své knize *Libro dell'arte del danzare* a dává jí za vzor mladičké Ippolitě Sforza, které věnoval první redakci své knihy. Beatrici nazývá „královnou slavností“ a nešetří obdivem.

Všimněme si nyní citovaného prvního páru: mistr Domenico byl pověřen přípravou tanců pro tuto slavnost, a proto veškerý taneční repertoár důvěrně znal. Dle Bianchiho a Pontremoliho<sup>180</sup> tančil na prvním místě s vévodkyní nejspíše proto, že se necítila jistá v tak dlouhém a složitém tanci, a tak si vedle sebe vyžádala někoho, kdo by jí dokázal ve slabé chvílce napovědět. To potvrzuje i fakt, že kdyby byla Bianca Maria opravdu výtečná tanečnice, patrně by to byla ona, koho by dával za vzor Antonio Cornazano ve svém spise. Vždyť Bianca Maria byla matkou Ippolity Sforza.

Nicméně alespoň v mládí musela být Bianca Maria půvabná tanečnice, neboť v den svatby<sup>181</sup> s Francescem Sforza sklídila obdiv všech přítomných, když tančila po boku svého

<sup>178</sup> D. Bianchi tvrdí, že šlo o tanec Pizochara, protože ve spisu Domenica da Piacenza, který připravoval tance pro tuto slavnost, se objevuje pouze jeden tanec pro čtyři páry tanečníků. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s.157.

<sup>179</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 155.

<sup>180</sup> *Ibid.*, s. 156.

<sup>181</sup> Svatba Biancy Marie Visconti s Francescem Sforza se udála roku 1441 u Cremony.

manžela. To bylo ovšem ještě více než deset let před svatbou Tristana Sforza s Beatricí d'Este, a je tedy pravděpodobné, že se v tomto mezidobí móda změnila a taneční technika se díky práci tanečních mistrů vypracovala a vyžadovala po tanečnicích větší preciznost a obratnost.

Ať už byl úspěch jakýkoliv, dámy dobře věděly o své příležitosti se předvést. Nejen že s tím počítaly ony, ale i celá reže slavností vítala hojnou účast dam. Když se v roce 1491 konaly velkolepé oslavy trojnásobné svatby rodiny Sforza s dynastií d'Este (které tímto oboustranně potvrdily vzájemné sympatie i v politicko-ekonomických záležitostech), jejich převážnou část tvořil tanec. 24. ledna 1491 se v tanečním sále milánského hradu konal velký ples, na který bylo pozváno více než dvě stě dam, takže Gian Galeazzo vylíčil v dopise svému strýci tuto událost jako „*dámskou slavnost*“<sup>182</sup>. Tehdy na sebe vzala úkol zahájit tance „královna“ Isabella, milánská vévodkyně, a Beatrice, novomanželka Lodovica Sforza. Dámy tančily společně se dvěma novými rytíři, právě pasovanými do nového stavu.

Jak ale probíhal ten „menší“, soukromý tanec? Paolo Trotti, posel v Miláně, referuje svému pánu, že u dvora rodu Sforza ubíhá čas „*velice příjemně, mnohdy s tanci a půvabně*“.<sup>183</sup> Tanec byl, zdá se, obvyklá domácí, téměř „rodinná“ kratochvíle a pomáhal především dámám strávit příjemně svůj den.

Ovšem netančilo se pro potěšení pouze na domácí italské půdě, jak dokazuje následující svědectví: Bianca Maria Sforza, hostem v Innsbrucku u dvora arcivévody Zikmunda a arcivévodkyně Kateřiny, kde očekávala sňatek se svým budoucím manželem Maxmiliánem I. Habsburským, vypravuje v dopise Lodovicovi Sforza, jakým způsobem trávila své dny: „*...a ten den jsme strávili vesele a radostně jako dni ostatní až skorem do šesti hodin večer s nejjasnějším vévodou, dílem v tanci, dílem v rozmluvách a hrách s velectěnou vévodkyní a ještě dalšími pány a kavalíry od nás i od nich: a tyto oslavy se někdy konaly veřejně, jindy soukromě v našich komnatách.*“<sup>184</sup> Toto až intimní vyličení příjemně stráveného času na cizím šlechtickém dvoře budí dojem, že to nebyly pouze monumentální slavnostní příležitosti, které umožňovaly setkávání urozených pánů a dam z jiných prostředí. Zdá se, že habsburský pár přijal svou novou snachu téměř „rodinně“, a že společně strávili čas až do pozdních večerních hodin družným hovorem, společenskými hrami a vyprávěním. Byly to patrně chvíle milého rozptýlení vyhrazené pouze několika

<sup>182</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 158.

<sup>183</sup> Miláno, 13. září 1479, Paolo Trotti vévodovi z Ferrary. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 153-154.

<sup>184</sup> Dopis pochází z 28. prosince 1493, nyní je uložen v milánském Státním archivu. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 154.

přátelům, které se odehrávaly často uvnitř šlechtických obydlí a byly určeny pouze pro zábavu a potěchu zúčastněných.

O něco divočejší večírky se odehrávaly na milánském dvoře, kde Bona Sforza pořádala soukromé maškarády: „...večer se tančilo v komnatách nejjasnější paní Bony Sforza a jejího manžela...až do devíti hodin večer se soukromě, mezi svými, převlékla do španělské masky a stejně tak některé její dvorní dámy... jeho veličenstvo [Lodovico Sforza] se odebralo na lůžko...už ve čtyři hodiny a spalo, dokud slavnost neskončila.“<sup>185</sup>

Součástí soukromých večerních rozptýlení byly tedy i tance s maskami, které se odehrávaly téměř každý večer na milánském hradě v komnatách vévodkyně Bony Sforza, Lodovicovy švagrové. Sám vévoda se ovšem těchto radovánek účastnil jen nerad, pouze pro radost své mladé chotě Beatrice. Bylo ale jistě mnoho mladých šlechticů, kteří se takových večírků účastnili s velkým nadšením.

## II. 9.4. Erotika v tanci

Tanec byl jednou z mála příležitostí, jak přijít do bližšího kontaktu s opačným pohlavím. Je nasnadě, že se pánové i dámy na taková setkání těšili, protože kvůli přísné morálce, která se měla ideálně dodržovat, nebylo možné se jinak příliš s druhým pohlavím veřejně setkávat dovoleným, a přitom intimním způsobem. Celá mašinérie velkolepých oslav na první pohled trochu „okradla“ tanec o jeho původní významy a erotika, která k tanci samozřejmě patřila, byla jakoby odsunuta na druhou kolej.

Nicméně právě díky přísným společenským pravidlům, která taneční mistři nejen respektovali, ba dokonce jako by je ještě zintenzivňovali, nezbylo šlechticům (a tanečnickům) nic jiného, než aby nechávali proudit své emoce o něco rafinovaněji. A tak se naučili být citlivější k jemnějším náznakům a gestům. Ne nutně jen hrubý stisk v náručí, ale už i jediný pohled dokázal vzbudit celou emocionální bouři. Rozvinula se v mezilidské komunikaci jemná řeč těla a nenápadný flirt se odehrával v rámci hry očí, byl to jemný stisk ruky, pozvednutí obočí či mírné pootevření úst, které zrcadlily pocity a myšlenky uvnitř člověka, od hlavy až k patě zahaleného do drahých a těžkých látek. Důkazem necht' je sám Antonio Cornazano, který se upřímně vyznává na začátku své taneční knihy:

---

<sup>185</sup> Giacomo Trotti vévodovi z Ferrary, 21. února 1491. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 154.



*„Na slavnostech plných krásných a vznešených dam jsem odolával zápasu na život a na smrt s trpkými a tak osudnými Amorovými šípy. Nic se nedá srovnat s rozkoší, kterou jsem zakusil při tom chvilkovém potěšení... jako když oheň stravuje suchou trávu, dotek bledé ruky byl absolutním štěstím, a ženská cudnost a letmý pohled nevinných ženských očí byl lékem na mé neštěstí. Moje mladá krev mi bouřila v žilách...“<sup>186</sup>*

Není tedy s podivem, že ve svých spisech vyslovuje taneční mistr Guglielmo Ebreo jisté obavy o dodržení správné míry a tolik trvá na tom, aby dáma dokázala při tanci dodržovat urozené a ctnostné vystupování. Dámy se totiž „... ve cvičení tance velice často chovají neopatrně a dělají chyby, ne proto, že by chtěly, ale protože je to v samé podstatě tance.“<sup>187</sup> Jako ideál byla tedy zvolena dáma, která ze svého místa pozoruje a posuzuje ty, kteří tančí, a dojde-li na tanec, má povětšinu času cudně sklopené oči (právě proto, aby se kavalír snažil její víčka nadzvednout a aby po vzoru trubadúrů „bojoval“ o každý její pohled), a její gesta jsou velice mírná a „sladká“ (to zase patrně proto, aby kavalír toužil, ale nebyl s to tak snadno rozpoznat, jaké jsou její myšlenky).



Guglielmo Ebreo moudře poznamenává, že právě tanec „sbližuje pány a dámy, kteří si lépe uvykají na laskavosti a lásku“<sup>188</sup> a má vlastně i svůj vliv na pěstování kultivovaných emocí mezi muži a ženami. A skutečně, když se některá ze slavností opravdu vydařila, najdeme posléze

19. B. Baldini: tančící pár v kruhu andělů (cca. 1475)

v dobových dokumentech záznamy typu „...tančilo se tak rozkošně a s takovou radostí, že snad ani v ráji nemůže být slavnostněji a radostněji“<sup>189</sup> a jak poznamenal neznámý svědek, „...láska zasáhla více než jedny...“<sup>190</sup>.

Ovšem Guglielmovy obavy byly mnohdy namístě. Taneční projev začal ke konci století opět nabývat na vulgárnějším a přímočařejším erotickém vyjadřování, a to i na veřejnosti.

<sup>186</sup> Smith, *op.cit.*, s. 83.

<sup>187</sup> Spati, *op.cit.* (2003), s. 112.

<sup>188</sup> Smith, *op.cit.*, s. 126.

<sup>189</sup> O dubnové slavnosti r. 1459, kdy do Florencie zavítal papež Pius II. na své cestě do Mantovy. Tehdy se s ním setkal i mladý Galeazzo Sforza a Lorenzo Medicejský. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 170.

<sup>190</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 171.

Giovanni Benedetto, básník na milánském dvoře, píše roku 1475 markýzi z Mantovy o jedné z benátských slavností pořádaných dynastií Sforza, která ospravedlňuje Guglielmovy obavy. Mezi dvěma tanci se odehrál následující milostný skandál: „...a mladíci si šli pro dámy, které chtěly tančit...a potom je opět doprovázeli na místa, aby se posadily, ovšem pak si po straně sálu dávali hubičky a vedli nějaké milostné hrátky, nepříliš slušné na tuto dobu, a bylo jich mnoho, kteří o to jevili zájem...”<sup>191</sup>

V prvních desetiletích následujícího století se některé slavnosti tu a tam zvrhly spíše v oslavy připomínající bakchanálie. Tanec, oblíbená a účinná společenská i osobní zbraň dvořana, se stal prostředníkem nedovolené lásky, a tak se i v literatuře oplakávaly ctnostné mravy dob minulých: „...co povíme o té nepočestné bezuzdnosti, jak se zachází se ženami a jak se jich [pánové] dotýkají v tanci bez pražádného respektu...?...Urozené a ušlechtilé dámy, aby se nemyslelo, že jsou nevychované a hrubé, nehnusí se jim to zacházení, a nechají na sebe sahat a [pánové] se více dotýkají jejich rtů spíše než jejich paží.”<sup>192</sup>

Od doby, kdy se pánové a dámy během tance dotýkali konečky prstů, komunikovali významnými pohledy a tělo hovořilo jen v jemných náznacích v rámci předem určených pravidel daných tanečními mistry 15. století, se mravy v tanci změnily. Rapidně se změnilo i ošacení, a dámy dávaly často při tanci svému kavalírovi nejen ruku, ale i celý zbytek své osoby.



20. Anonym: *Tanec kolem Venuše* (1460-1470)

V důsledku toho ztrácelo mírně na své prestiži i postavení tanečního mistra a mnohdy se na něj znovu hledělo s podezřením právě kvůli řemeslu, které vykonával.

Od zavrhování tance z náboženských důvodů dopracovali jsme se k opět k odsudkům, tentokrát už ovšem z hlediska lidské morálky. Poslední citace je vybrána z knihy *La pazzia del Ballo* (Šílenství tance) od Zuccola da Cologna z první poloviny 16. století. O sto let dříve, za doby Guglielma Ebrea, kdy byl ještě tanec ohrožován ve své umělecké důstojnosti ze

<sup>191</sup> Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 167.

<sup>192</sup> Z. da Cologna, *La pazzia del ballo composta per M. Simeon Zuccolo da Cologna*. In Pontremoli - La Rocca, *op.cit.*, s. 141.



strany propracované a přísné církevní nauky, musel Guglielmo dlouhou apologií na tanec obhajovat své umění. Nezastupitelné místo tance v životě dvorské společnosti se jemu i ostatním tanečním mistrům podařilo obhájit na necelých sto let. Jak je zřejmé ze Zuccolovy ostré kritiky, která, zdá se, nebyla ojedinělá, bylo by třeba v polovině 16. století obhajovat tanec znovu, pokud by měl dosáhnout kultivovanosti, kterou si předsevzali taneční mistři patnáctého století.

Dostáváme se k závěru, že vše, i erotično v tanci, je otázkou míry. Záleží pouze na formě a kolik nám tato forma přináší svobody ve svém rámci. V 15. století byla forma tance velice přísná, ale tím důmyslněji se musel člověk naučit pracovat se svými emocemi a s tím, jak je projevovat. „Sladký“ pohled dámy mohl být eroticky vyzývavější nežli okázalé projevy sexuality. O všudypřítomných lidských touhách a se dobře vědělo i v 15. století, ale protože si tehdy začali lidé uvědomovat možnosti své „civilizovanosti“ a chtěli se odlišit od zvířat či hruběji řečeno venkovského lidu, nastavili si formu poměrně nekompromisně. To proto, že si chtěli vyzkoušet, nakolik dokážou své emoce ovládat a přitom je procítit.

Půvab italského tanečního umění 15. století spočívá právě v tom, že propojilo erotické napětí, jež bylo vždy tanci vlastní, s uměním diplomacie a společenskými požadavky své doby v jeden celek s nesmírně vysokou estetickou hodnotou.

## Závěr

Taneční umění v Itálii 15. století patřilo k bytostným projevům rodící se dvorské společnosti. V době, kdy v Evropě ještě doznívá pozdní středověk, začíná udávat Itálie tón stran společenské etikety a kurtoazie. Významnou součástí obojího se stává i nově konstituované taneční umění. Během práce jsme se setkali s různými pohledy na tanec, jak se postupně formovaly a konečně vyústily v době v 15. století v samostatný obor umělecké tvorby a vědeckého zkoumání. V různých nazíráních tance se mísil kontrast tělesného a duchovního, a z hříšného a zapovídaného je náhle společensky uznávané, žádoucí, ba dokonce ctnostné.

V teoretických pasážích prvních tanečních pojednání se kromě tance samotného zároveň probírají i otázky společenského postavení, etikety a vnímání vztahu mužů a žen ve společnosti. Estetické i společenské normy popsané v tanečních traktátech tedy popisují nejen situaci v taneční kultuře, ale dokumentují zároveň i postavení elity a svědčí o vývoji sociální stratifikace. Dvorská společnost se rozrůstala; v podstatě se ale uzavírala stále více sama do sebe a stanovovala tak ostřejší hranice mezi prostředím dvora a prostředím jiným. Vytvářela si určitý prostor, aby mohla začít zušlechťovat svou specificky aristokratickou dvorskou kulturu, jejíž rozměr a dosah se postupem dalších desetiletí i staletí stále umocňoval.

Někteří taneční vědci<sup>193</sup> došli po mnohaletém zkoumání k tomu, že tanec byl v 15. století pouhým prostředkem k tomu, jak demonstrovat svou moc a bohatství (tedy konkrétněji: jak předvést svůj oděv a šperky), prakticky nic víc. Soudě podle zmínek v dochovaných pramenech myslím, že nelze tanec 15. století ani tanec obecně redukovat pouze na tuto jeho reprezentační roli. Renesanční společnost začala toužit po společném kultivovaném trávení volného času naplněného prožitkem umění, a vnímání estetiky lidského těla a jeho pohybu se stává součástí každodenního života a harmonického rozvoje osobnosti.

Nehledě na dobový kontext a společenské podmínky zůstává všudypřítomným „spodním pramenem“ každého tance erotika. Že tomu tak bylo i ve zdánlivě zdoluhavých a vážných tancích italského „*quattrocenta*“, by snad mohlo být pro mnohé překvapením.

---

<sup>193</sup> B. Sparti. The Function and Status of Dance in the 15<sup>th</sup>-Century Dance. *Dance Research*, Vol. XIV, No. 1, 1996, s. 42-61. – Sparti, *op.cit.* (2003) - Sparti, *op.cit.* (1985).

Erotický náboj je v tanci i tentokrát přítomen, je ovšem kultivovaně modelován do kurtoazního projevu.

Je tedy tanec hřích, společensky tolerovaná erotika nebo společenská hra? Tuto otázku si při tanci a tančení pokládáme dodnes. Člověk 15. století, rozkročen mezi silnou náboženskou tradicí a sebevědomým humanismem, hledal odpovědi na takové otázky mnohem naléhavěji než my dnes. Společnost sice pomalu přebírá z antiky otevřený vztah k lidské sexualitě a svobodný přístup k vlastnímu tělu, jedinec se ale stále ještě cítí být více „v rukou Božích“. O 15. století by se z tanečního hlediska dalo hovořit jako o „šťastném“ století tance: stačil se zkultivovat a nestihl ještě z vulgarizovat, hodně se o něm přemýšlelo. Taneční kultuře se konečně dostává jistého společenského uznání, stává se samostatným vědním oborem a povyšuje do sféry umění.

## **Abstract**

The thesis is focused on courtly dancing in Italy in the early modern period. The work endeavours to survey its role in the fifteenth-century society, where it occurred for the first time at the noble courts. The general layout of the thesis is based on the assumption that dancing was one of the essential attributes of the nascent courtly society of the renaissance.

The work consists of two parts: the first part examines the roots that were the foundation of the progression of the fifteenth-century society towards full-blown renaissance culture. There were two basic kinds of influence: one was the ancient Greek and Roman cultures, where dance was seen as a common part of life. The other was the Bible and its medieval Christian interpretations, which in its extreme aspects considered dancing to be one of the capital sins. Before integrating these antitheses, there was an acute conflict in society, which is clearly demonstrated by the attitude towards dancing in the period in question. The second part of the thesis addresses different roles of dancing in the fifteenth-century society and its ambition as an instrument of official demonstration of political power, noble entertainment and theatrelike spectacle. The reconstruction of life, works and dance theories of the first dancing masters show which functions it served in communication between people: it was a way of personal representation, it also was a part of the adventure of intersexual relationships (where women were the protagonists). Dancing further played the role of an acceptable public display of erotic themes and, at the same time, it was a means of experiencing one's own cultural identity.

## Použitá literatura

ARCANGELI, Alessandro. Dance and Punishment. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 2, s. 30-42.

ARCANGELI, Alessandro. *Davide o Salomé?* Treviso-Roma : Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche & Viella, 2000.

ARETINO, Pietro. *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*. Praha : Odeon, 1992.

ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. Praha : Petr Rezek, 1996.

BAROCHOVÁ, Hana. *Taneční mistr a jeho role v historii tance*. Diplomová práce (Praha : HAMU, 2000).

BEJBLÍK, Alois. *Život a smrt renesančního kavalíra*. Praha : Mladá fronta, 1989.

BERGHAUS, Günter. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 2, s. 43-70.

*Bible*. Praha : Bilblické dílo ekumenické rady církví v ČSR, 1979.

BORTOLETTI, Francesca. An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-d'Este Marriage of 1487. *Dance Chronicle*, 2002, Vol. XXV, No. 3, s. 321-342.

BRAINARD, Ingrid. L'arte del danzare in transizione: un documeto tedesco sconosciuto sull danza di corte. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 77-90.

BRAINARD, Ingrid. Bassedanse, Bassadanza and Ballo in the 15<sup>th</sup> Century. In *The Proceedings of the Second Conference on Research in Dance. 4.-6.7. 1969*. New York : Committee on research in Dance, 1970, s. 64-79.

BRAINARD, Ingrid. An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of te Rennaissance: La Moresca. In *Report on the XIIIth Congress of the JMS*, Berkley : University of Berkley, 1997, s.715-727.

BRAINARD, Ingrid. (Review) Guglielmo Ebreo's Little Book on Dancing, 1463: A New Edition (Guglielmo Ebreo of Pesaro: De Pratica seu Arte tripudii/ On the Art of Dancing ed. By Barbara Sparti). *Dance Chronicle*, 1994, Vol. XVII, No. 3, s. 369-372.

BRUNNER, Wolfgang. Städtisches Tanzen und das Tanzhaus im 16. Jahrhundert. In *Alltag im 16. Jahrhundert (Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten)*. Ed. Alfred Kohler - Henrich Lutz. Wien : Verlag für Geschichte und Politik, 1987, s.45-64.

BUCKLAND, Theresa Jill. Black Faces, Garlands, and Coconuts: Exotic Dances on Street and Stage. *Dance Research Journal*, 1990, Vol. 22, No. 2, s. 1-12.

CARTER, Francoise. Number Symbolism and Renaissance Choreography. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 1, s.21-39.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Praha : Odeon, 1978.

CORNAZANO, Antonio. *The Art of Dancing*. London : Dance Books Ltd., 1981.

CORRSIN, Stephen D. The Historiography of Euroopian Linked Sword Dancing. *Dance Research Journal*, 1993, Vol. 25, No. 1, s. 1-12.

DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy. Odkaz antického Říma*. Praha : Vyšehrad, 2006.

DELIUS, Rudolf von. *Tanec a erotika*. Praha : Občanská knihtiskárna, 1940.

DOLMETSCH, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1954.

DÜLMEN, Richard van. *Kultura a koždodenní život v raném novověku (16. – 18. století)*. Praha : Argo, 1999.

FEVES, Angine. (Review) Trying to Discover the Renaissance Dancing Body (The Dancing Body in the Renaissance Choreography c. 1416-1589 by Mark Franko. *Dance Chronicle*, 1989, Vol. XII, No. 3, s. 386-393.

FRANCALANCI, Andrea. La ricostruzione delle danze del '400 italiano attraverso un metodo di studio comparato delle fonti. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 55-76.

GARIN, Eugenio et al. (ed.). *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty I, II*. Praha : Odeon, 1982.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha : PROSTOR, 1997.

HEERS, Jacques. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha : Argo, 2006.

HIBBERT, Christopher. *Florencie, životopis města*. Praha : NLN, 1997.

HIBBERT, Christopher. *Řím*. Praha : NLN, 1998.

- HIBBERT, Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Praha : NLN, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Podzim středověku*. Jinočany : H&H, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha : Dauphin, 2000.
- JŮZL, Miloš et al. (ed.). *Dějiny umělecké kultury I*. Praha : SPN, 1989.
- KENDALL, Yvonne G. Ornamentation and Improvisation in Sixteenth-Century Dance. In *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Ed. Timothy McGee. Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s. 170-190.
- KENDALL, Yvonne. Rhythm, Meter and Tactus in 16<sup>th</sup>-Century Italian Court Dance: reconstruction From a Theoretical Base. *Dance Research*, 1990, Vol. VIII, No. 1, s. 3-27.
- KOLDINSKÁ, Marie. *Každodenmost renesančního kavalíra*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2004.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha : SPN, 1981.
- LA ROCCA, Patrizia. Le Festa del Paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia choreutica. In *La Danza e Italia. Creatività, scambi e diffusione del mondo coreografico italiano nella storia*, Torino : Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1993, s. 37-53.
- LE GOFF, Jacques. *Středověká imaginace*. Praha : Argo, 1998.
- LE GOFF, Jacques – TRUONG, Nicolas. *Tělo ve středověké kultuře*. Praha : Vyšehrad, 2006.
- LIECHTENHAN, RUDOLF. *Vom Tanz zum Ballett*. Stuttgart - Zürich : Belser, 1983.
- LOHSE-CLAUS, Elli. *Tanz in der Kunst*. Leipzig : A. Seeman Verlag, 1964.
- LUKIANOS. *O tanci*. Praha : J. Reimoser, 1930.
- McGEE, Timothy J. Dancing Masters and the Medici Court in the 15<sup>th</sup> Century. *Studi Musicali*, 1988, Vol. XVII, No. 2, s. 221-224.
- MCGINNIS, Katherine Tucker. At Home in the “Casa del Trombone”: A Social-Historical view of sixteenth-century Milanese Dancing Masters. In *20. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars*, New York : Barnard College, 1977, s. 203-216.
- MCGOWAN, Margaret M. A Renaissance War Dance: The Pyrrhic. *Dance Research*, 1984, Vol. III, No. 1, s. 29-38.

MORUS (Richard Lewinsohn). *Dějiny sexuality I, II*. Praha : Horizont, 1969.

NEVILE, Jennifer. Disorder in Order: Improvisation in Italian Choreographed Dances of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. In *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Ed. Timothy McGee. Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s.145-169.

NOCILLI, Cecilia. Relations Between the Aragonese Court and the Neapolitan Barons (1422-1502). In *25. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 20.-23.6. 2002*. Philadelphia : Temple University, 2002, s.90-95.

OTIS-COUR, Leah. *Rozkoš a láska: Dějiny partnerských vztahů ve středověku*. Praha : Vyšehrad, 2002.

PADOVAN, Maurizio. Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche. *La Danza Italiana*, 1985, Vol. 3, s. 5-38.

PADOVAN, Maurizio. Il Gioco della Cieca rappresentato alla regina di Spagna nel Pastor fido. *La Danza Italiana quad*, 1998, No.1, s. 11-34.

PEARCE, Stella Mary. The Paradise of Ludovico Il Moro. In *Memorable Balls*. Ed. ed. James Laver), London, 1954, s. 9-20.

PIZAN, Christine de: *The Book of the City of Ladies*. New York : Persea Books, 1992.

PLATÓN. *Zákony*. Praha : OIKOYMENH, 1997.

POESIO, Giannandrea. The Story of the Fighting Dances. *Dance Research*, 1990, Vol. VIII, No. 1, s. 28-36.

PONTREMOLI, Allessandro – LA ROCCA, Patrizia. *Il Ballare lombardo*. Milano : Vita e Pensiero, 1987.

PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha : NLN, 1997.

SAFTIEN, Volker. *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Hildesheim : Gerog Olms Verlag, 1994.

SPINOSA, Margerita Siniscalco – GRANDJEAN, Serge – KING, Monique. *Gli Arazzi*. Milano : Gruppo Editoriale Fabbri, 1981.



*Slovník antické kultury*. Praha : Svoboda, 1974.

SMITH, William A. *Fifteenth-century dance and music: the complete transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995.

SMITH, William A. References to the Dance in Fifteenth-Century Italian Sacre Rappresentazioni. *Dance Research Journal*, 1991, Vol. 23, No. 1, s. 17-24.

SPARTI, Barbara. Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance : The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance. *Dance Chronicle*, 1993, Vol. XVI, No.3, s. 373-390.

SPARTI, Barbara. Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance. *Dance Chronicle*, 1996, Vol. XIX, No.3, s. 255-276.

SPARTI, Barbara. Dance Not Only as Text: Getting the Full(er) Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630). In *22. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 10.-13.6. 1999*. Albuquerque (New Mexico) : University of New Mexico, 1999, . s.195-205.

SPARTI, Barbara. The Function and Status of Dance in the 15<sup>th</sup>-Century Dance. *Dance Research*, 1996, Vol. XIV, No. 1, s. 42-61.

SPARTI, Barbara. *Guglielmo Ebreo - De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003.

SPARTI, Barbara. Humanism in the Arts: Parallels between Alberti's On Painting and Guglielmo Ebreo's On...Dancing. In *Art and music in the Early Modern Period*. Ed. Katherine A.McIver. Aldershot (GB) : Ashgate Publishing Ltd., 2003, s.173-192.

SPARTI, Barbara. Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Ed.Timothy McGee. Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s. 117-144.

SPARTI, Barbara. The Moresca and Mattaccino in Italy – circa 1450-1630. In *Proceedings Symposium Korčula 2001*. Zagreb : Institute of Ethnology and Folclore Research, 2002, s. 1-11.

SPARTI, Barbara. Rôti Bouilli : Take Two « El Gioioso Fiorito ». *Studi Musicali*, 1995, Vol. XXIV, No.2, s.231-261.

SPARTI, Barbara. Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 39-54.

SPARTI, Barbara. What Can Pictures Tell Us (and Not Tell Us) About Dance? Reading Italian Dance Iconography. In *20. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 19.-22.6. 1997*. New York City : Barnard College, 1997, s.21-22.

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praha : SNKLHU, 1960.

### **Internetové zdroje:**

BOLDIŠ, Petr. *Bibliografické citace dokumentu podle CSN ISO 690 a CSN ISO 690-2: Část 1 – Citace: metodika a obecná pravidla* [online]. Verze 3.3. c 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit. 2007-06-23]. Dostupný z WWW: <http://www.boldis.cz/citace/citace1.pdf>.

BOLDIŠ, Petr. *Bibliografické citace dokumentu podle CSN ISO 690 a CSN ISO 690-2: Část 2 – Modely a příklady citací u jednotlivých typů dokumentů* [online]. Verze 3.0 (2004). C 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit. 2007-06-23]. Dostupný z WWW: <http://www.boldis.cz/citace/citace2.pdf>.

Úprava akademických prací [online]. Verze 3.3. c 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit.2007-06-23]. Dostupný z WWW: <http://romanistka.ff.cuni.cz/upravapraci.html>.

## Seznam vyobrazení

1. (str. 1) Benozzo Gozzoli: *Tanec Salomé* (detail; 1461-1462). Washington, National Gallery of Art.
2. (str. 9) Sandro Botticelli: *Tanec Davidův* (detail; 1485-1500). Berlín, Staatliche Museen.
3. (str. 10) Filippino Lippi: *Uctívání zlatého telete* (cca. 1500). Londýn, National Gallery.
4. (str. 16) Pisanello: *Chlípnost* (1420-30). Vídeň, Albertina.
5. (str. 20) Andrea Mantegna: *Parnas* (cca. 1497). Paříž, Louvre.
6. (str. 28) Anonym (lombardská škola): tanec za doprovodu harfy (miniatura ze spisu Guglielma Ebrea *De Pratica seu arte tripudii*, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale.
7. (str. 32) Anonym: procesionální tanec (miniatura z knihy Loyseta Leydeta *Renaud de Montauban*, 15. století). Paříž, Bibliothèque de l'Arsenale.
8. (str. 35) Taddeo Crivelli: kruhový tanec pánů a dam za doprovodu dechových nástrojů (miniatura z *Bible Borsa d'Este*, 1455-1461). Modena, Biblioteca Estense.
9. (str. 37) Anonym: tanečník morisky (detail; 15. století). Torino, Museo Civico d'Arte Antica.
10. (str. 38) Anonym: průvod sedmi nymf. (rytina z knihy Francesa Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499).
11. (str. 40) Anonym: alegorický průvod (rytina z knihy Francesca Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499).
12. (str. 41) Cristoforo de Predis: dva páry v maskách tančí za doprovodu dvou louten (detail z knihy *Libro d'Ore Borromeo*, 2. polovina 15. století). Miláno, Biblioteca Ambrosiana.
13. (str. 50) Domenico da Piacenza: *De arte saltandj et choreas ducendj*, diagram jednotlivých *misur* (1455). Paříž, Bibliothèque Nationale.
14. (str. 52) Antonio Cornazano: *Libro dell'arte del danzare*, hudba a popis tance *Mercanzia* (1455), Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana.
15. (str. 53) Guglielmo Ebreo: *De pratica seu arte tripudii* (úvodní strana spisu, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale.
16. (str. 62) Anonym: párový tanec (ze spisu *Tacuinum sanitatis*: „*Sonare et ballare*“, konec 15. století). Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek.

17. (str. 67) Anonym (mantovská škola): pár tančící za doprovodu dvou šalmajů (detail z knihy Jacoba Ben Ašera *Židovská svatba*, 1435). Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana.
18. (str. 69) Ambrosio Lorenzetti: tanec žen za doprovodu bubínku (detail z fresky *Allegoria del Buon Governo*, 1348). Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.
19. (str. 75) Baccio Baldini: tančící pár v kruhu hrajících andělů (cca. 1475). Londýn, British Museum.
20. (str. 76) Anonym (florentská škola): *Tanec kolem Venuše* (1460-1470). Istanbul, Musée du Serral.